أدونيس فى «الكتاب»

الغلاف

ARCHIVE

يجب أن نبادر منذ البداية فننبّه القارئ إلى أننا لانقصد فى هذه الكلمة تقديم دراسة وافية عن ديوان **أدونيس** الجديد (الكتاب)، فمثل هذه الدراسة تحتاج إلى جهد نقدى ، تحليلى وتأويلى، لايسمح به المقام.

إن على من يريد أن يتصدى - نقديا - لهذا العمل الغنىّ المركب، أن يعمل فى أكثر من اتجاه وبأكثر من طريقة، وسوف يجد أن هذا الديوان يفرض عليه فرضًا أن ينهض فى وقت واحد بعدة مهام مشتبكة، ولن يكون فى وسعه أن يقترب من عالم (الكتاب) إلا إذا نجح فيها جميعا، ثم إلا إذا استطاع بعد هذا كله أن يوظف هذا النجاح فى استخلاص الرؤية الكلية الشاملة التى تنتظم سائر التفاصيل فى الديوان؛ وفى صياغتها بحيث تكون فى مستوى هذا العمل الشعرى الفذ.

مثل هذا الناقد يحتاج بالضرورة إلى مراجعة أعمال **أدونيس** كلها ليرى كيف أن هذا الديوان يشكل غاية الغايات فى مشروع الشاعر الكبير الذى بدأه منذ أكثر من ثلاثة عقود لمواجهة التراث بعناصره ومستوياته كافة، وقد أخذت هذه المواجهة صورًا متباينة، فمن المواجهة الفكرية المنهجية فى (الثابت والمتحول) إلى المواجهة النقدية والأدبية فى الدراسات المختلفة التى أصدرها **أدونيس** عن التصوف وعن الشعر العربى القديم، فضلا عن مختاراته المهمة فى (ديوان الشعر العربى)، ثم إلى المواجهة الإبداعية التى ظلت شاغل **أدونيس** فى أعماله الإبداعية منذ (مهيار الدمشقى) إلى أن وصلت إلى الذروة فى هذا العمل الأخير (الكتاب). ويحتاج الناقد فوق ذلك، إلى أن يعايش **المتنبى** فى سيرته وفى شعره، ويلم بتفاصيل الحياة الإجتماعية والسياسية فى عصره، لأن الديوان يتخذ من صورة **المتنبى** مرآة - وليس قناعًا كما كان

مهيار - ينعكس على صفحتها التاريخ العربى كله:

لن تفهم شيئا من تاريخك،
لن تفهم سر الحاضر
ان لم تفهم هذا الشاعر (ص ٢٩٧)

ويصح أن نفهم من هذه الأبيات أن الشاعر يتحدث عن نفسه من خلال المتنبى، ولكن ذلك الفهم إذا صح هنا، فإنه لن يصح فى مواضع أخرى كثيرة من الديوان، وتظل فكرة القناع أضيق من أن تستوعب هذا العمل الرؤيوى الكبير.

وما دمنا لم نقصد إلى تقديم دراسة عن الديوان، فلا أقل من أن نستخلص منه بعض الدروس التى نحتاج إليها من شاعر كبير فى مكانة ادونيس ونحن نعالج الفوضى السائدة فى واقعنا الثقافى عامة، والشعرى والنقدى منه على وجه الخصوص.

ويحق لنا حينئذ أن نتساءل: ألم يجد نقادنا الأفاضل فى هذا العمل الجديد الأصيل ما يشغلهم عما يهرولون وراءه فى كتاباتهم البائتة عن أعمال نثرية ركيكة ينشرها أصحابها على أنها شعر، أم أنهم قد استكانوا إلى سوق رائجة وطرق سهلة، ولم يعد فى طوقهم أن يواجهوا الأعمال الجادة الأصيلة بأغوارها البعيدة ومستوياتها المركبة؟!

وليس عامة الشعراء بأفضل فى موقفهم من خاصة النقاد، لاسيما شعراء الموجة الجديدة من المتعصبين لقصيدة النثر الرافضين للتراث، الثائرين على اللغة، الهازئين بالثقافة!.

ولو أن هؤلاء الشعراء صبروا على قراءة ديوان ادونيس الجديد - ولا إخالهم قادرين - لتعلموا منه كيف يمكن أن يرفضوا التراث إذا شاءوا، ولكن بعد أن يبحروا فى لججه ويغوصوا كما فعل ادونيس؛ فإذا عادوا من هذه الرحلة كان لهم الحق فى أن يعرضوا علينا ما رأوه، وكان لهم علينا أن نأخذ رؤاهم مأخذ الجد، ونناقشهم فيها كما نناقش الآن ادونيس، أما الرفض المجانى الذى يطالعوننا به فى كتاباتهم، فليس إلا تمرد مراهقين يثرثرون وهم جالسون على المقاهى، ثم يصنعون من هذه الثرثرة مادة لأشعارهم.

إن الرحلة التى قطعها ادونيس لكى يكتب هذا العمل الجديد، رحلة شاقة باهظة لايصبر عليها غير أولى العزم، إنها رحلة يطوى فيها مراحل التاريخ الإسلامى ويجوب منعطفاته ويستشف ما وراء حجبه، لكى يحق له بعد ذلك أن يقدم رؤيته التى قد نظلمها إذا لخصناها فى أن هذا التاريخ ليس فى جوهره إلا مهزلة دموية كبرى، كان قانونها القتل والصلب والسجن، باسم الدين والعرش معًا، فهما وجهان للعملة نفسها:

هو ذا السجن والقتل والصلب

فالوقف هذا المكان

والزمان المرتع والمرجان صـ ١٥٧

وكذلك: ـ سلكة يملكه حتى

يقتلَ شعبَه

معتمدًا ربّه صـ ٢٩١

درس آخر يقدمه **أدونيس** لهؤلاء الشعراء، وذلك حين يعود إلى التفعيلة فى الديوان كله تقريبا وعبر صفحاته التى أربت على ثلاثمئة، وهو الذى كان رائدا لقصيدة النثر، وواحدا من أكبر زعمائها حين كانت هذه القصيدة هى سبيل الخروج، فإذا ما تبدل الحال وأصبحت قصيدة النثر هى التى يحاول شباب الشعراء وبعض النقاد أن يفرضوا سيادتها، انتبه الشاعر الكبير إلى خطر السباحة مع التيار حتى لو كان هو الذى قد شق له المجرى، و**أدونيس لا يعود إلى شعر** التفعيلة فحسب، وإنما يعود أيضا إلى الشعر التقليدى القديم، وكأنه يريد أن يؤكد اتساع الشعر لكل الأشكال وقدرته على الإفادة منها جميعا، فالأشكال فى تاريخ الفن لاتموت، وإنما قد تعود ـ ولوجزئيا ـ لتفرض نفسها من جديد، من خلال المواهب الكبيرة التى تستطيع أن توظفها وتخلق لها السياق المناسب.

أما كيف قدم **أدونيس** رؤاه فى هذا الديوان وكيف صاغها فنيا، فهذا درس جديد نتعلمه من (الكتاب) ذلك أن التصميم الدلالى والتشكيلى واللغوى والبصرى فى هذا الديوان يبلغ حد الإدهاش ، لا بتنوع المستويات وكثرة الحيل الفنية فحسب، بل بقدرة الشاعر على أن يوفق بين هذه المستويات والحيل لتنتظم فى عمل ضخم مركب كهذا، بحيث يكون كل منها قادرا على أداء وظيفته ، وعلى أن يلفت النظر إليه هو نفسه فى وقت واحد.

إن قارئ الديوان عليه أن يتعامل فى الصفحة الواحدة مع مستويات أربعة، فهناك المستوى الذى يمثله صوت الراوى على الهامش الأيمن للصفحة، ثم هناك الشروح والتعليقات على الهامش الأيسر، وكلا الهامشين يدوران حول وقائع وأحداث منتقاة من التاريخ العربى الذى يظهر لنا من خلالها وكأنه مجرد حروب واغتيالات وخيانات وصراعات دموية على العروش والكراسى، وهى صراعات تختفى وراء قناع الدين لتقمع باسمه الآراء وتصادر الحريات وتنتهك المحارم حتى فى قلب الكعبة ذاتها؛ وفى هذا الصراع الدامى منذ فجر التاريخ الإسلامى حتى اليوم، تكون الشعوب دائما هى الضحية، فيتساقط منها آلاف بعد آلاف وقودا لحروب وفتن لاتنتهى إلا لتبدأ مع كل طاغية أو جاهل يرث العرش؛ ومع ذلك فالشعوب لاتريد أن تتنبه إلى مصيرها التراجيدى الذى تتكرر فصوله مرارا، ولكن الوعى غائب والنفوس مستسلمة، وكأن الطقوس التى اعتادها الحجيج كل عام وهم يرمون بالجمار أو ينحرون الأضحيات؛ هى الوجه الآخر للطقوس التى

يذبحون فيها خصومهم فى ساحة الوغى، تحت راية السلطان!

وإذا كان الهامشان يعملان باعتبارهما إطارا مرجعيا عاما، فإن متن الصفحة ينقسم بدوره إلى مستويين، الأعلى منهما يستلهم روح المتنبى فى شعره وسيرته، والأدنى يجىء تكثيفا للرؤية كلها وتقطيرا، ويكون له فى نفوسنا وقع (الإبيجرام) بتركيزه وشحنته الكامنة.

صفحة من «الكتاب»

وربما كان تصميم (الكتاب) على هيئة مخطوطة للمتنبى يحققها أدونيس هو المسئول عن هذه المستويات المتراكبة فى الديوان، ومع أن هذه الفكرة ليست جديدة تماما فى الشعر المعاصر، إلا أن صنعة أدونيس العالية وطاقته الشعرية الجبارة هى التى جعلتنا نظفر بشعرية جديدة مستقاة من العلاقة بين الهوامش والمتن بقسميه، ومما يزيد فى قيمة هذه الشعرية أنها لاتكشف عن نفسها إلا بعد تأمل وإمعان ودوام مراجعة. وهذه العلاقة هى التى تجعلنا نظفر للشاعر كثيرا من صياغاته الهشة.

قسم أدونيس (الكتاب) إلى سبعة أقسام، يلى كل قسم منها عشرة هوامش مستقلة يدور كل منها حول شاعر مختار منذ الجاهلية حتى نهاية العصر الأموى، والرسالة هنا واضحة، فالتاريخ الإسلامى لايبقى لنا منه فى النهاية إلا هذه الصوى المضيئة لمن أراد أن يهتدى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد يكون فى وسعنا اتهام أدونيس بالانتقائية، بالتعميم، لأن الحروب والفتن تشكل لحمة التاريخ وسداه فى العصور الوسطى كلها.. ولكننا لن نستطيع إلا أن نحيى هذا الجهد الجبار وننتظر جزءه الثانى ليكتمل حكمنا عليه، فإذا قال قائل: ما الذى يمكن أن يفعله من ورث تاريخا كهذا؟ لم نجد إجابة خيرا من قول أدونيس على لسان الراوى:

ماذا تفعل يا هذا الشاعر

فى هذا البلد البائر؟

أشهد فيه

تكوين بلاد أخرى

وإنا لنأمل مع أدونيس أن ينبعث الفينيق من رماده، فبدون هذا الأمل لن تكون هناك مشروعية لأى عمل، وربما لن يكون هناك مبرر للحياة ذاتها!

عاصم الدسوقى

فى التفسير الاقتصادى لظاهرة التطرف ـ الإرهاب فى مصر المعاصرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظاهرة التطرف وعمليات الإرهاب التى تصحبه، والتى اقترنت به بشكل واضح منذ السبعينيات، تعد من قبيل الظواهر الاجتماعية التى تتصف بالتعقيد الشديد. وفى تفسير الظاهرة فى أى مجال من مجالاتها هناك أكثر من نظرية تستند كل منها إلى علة واحدة تفسر بها الظاهرة، وترى فى تحديد العلة بداية الطريق لفهم الظاهرة نفسها، ومن ثم إمكانية التعامل معها، إما بهدف القضاء عليها إذا كانت ضارة بالمجتمع وإما بتوسيع نطاقها إذا كانت مفيدة.

والحاصل أن تعدد نظريات تفسير الظواهر الاجتماعية التى توصل إليها الإنسان فى مسيرته الطويلة يعتبر فى الوقت نفسه انعكاسا للتجارب المختلفة التى مرت به، بحيث أصبحنا فى النهاية أمام مذهبين كبيرين فى التفسير يندرج تحت كل منهما مفاهيم جزئية، وأقدمها التفسير المثالى ثم التفسير المادى. والمثالية فى التفسير تعنى ببساطة ودون تعقيد المصطلحات، إرجاع الظاهرة لأسباب خارجة عن الموضوع نفسه، أى أسباب تتعلق بإرادات أخرى ثابتة. وهذا النوع من التفسير وهو الأقدم، يتفق مع بساطة التفكير البدائى عن ظواهر الوجود المحيطة بالإنسان منذ أخذ يسعى على ظهر الأرض .

وأما التفسير المادى وهو الأحدث (القرنان ١٨ ـ ١٩) فهو الذى يرجع الظاهرة إلى الظروف الاقتصادية التى يمر بها الناس والعلاقات التى تنشأ بينهم بفعل هذه الظروف، ومن ثم فإنه يسعى إلى البحث عن السبب المباشر القريب الذى له دور فاعل فى بلورة الظاهرة دون تحليق فى آفاق عليا، ودون دوران فى دائرة واسعة حول الظاهرة بغير اقتراب منها .

وهذان المذهبان الرئيسيان فى التفسير (المثالية والمادية) يناقض كل منهما الآخر تناقضا أساسيا. غير أنهما لا يزالان رغم البعد الزمنى بينهما فى النشأة متعاصرين، ولم ينف أحدهما الآخر مثلما يحدث فى نظريات العلوم التجريبية حين تنفى النظرية الأحدث النظرية الأقدم، حيث تتراجع الأقدم لتصبح من تاريخ العلم وليس من العلم نفسه .

وعلى هذا نشأ الصراع فى تفسير الظواهر، وتمسك كل أصحاب نظرية بتفسيرهم ونفى التفسيرات الأخرى وعمل البعض على الجمع بين التفسيرين فى صورة انتقائية حسب الأحوال. وللخروج من هذا المأزق فرضت الواحدية نفسها على أذهان المفسرين، وأصبح المفسر الواحدى الاتجاه يعتبر نموذجا للاتساق المنشود، سواء أكان مثاليا أو ماديا، وبشرط ألا يتردد بين المذهبين المتناقضين بصورة انتقائية حسب الأحوال.

غير أن هذا الاتساق الواحدى أدى إلى استمرار الحرب الفكرية بين أصحاب النظريات دون حسم معقول.

والحقيقة أن الظاهرة الاجتماعية تتصف بالتعقيد الشديد وتشترك فيها مجموعة من العوامل لكل منها دور فى بلورة الظاهرة.. ففى ظاهرة الإجرام مثلا هناك عوامل اقتصادية كالفقر، وعوامل تتعلق بالقيم السائدة كالشرف والثار، وعوامل عضوية وراثية كوجود اختلال معين فى الغدد، وعوامل تتعلق بالبيئة والتربية، الأمر الذى لا يفيد معه اللجوء إلى فكرة السببية الواحدة. ولهذا يلجأ الباحث إلى أسلوب الارتباط الإحصائى لتحديد نسبة كل عامل من العوامل فى تكوين الظاهرة (راجع هنا د. فؤاد زكريا، التفكير العلمى، الكويت ١٩٨٧، ص ٤٤). وبهذه الوسيلة يمكن التعرف على حقيقة الدور الفاعل لكل عامل استنادا إلى الأرقام وليس استنادا إلى أحاسيس الباحث وقدرته على النفاذ إلى المشاعر.

لكل هذه الإشكالات التى صاحبت التفسير الواحدى للظاهرة الاجتماعية انتهى التطور العلمى فى التفكير إلى استخدام كل النظريات فى التفسير أو ما يعرف باسم «سلة النظريات» بدلا من الاكتفاء بنظرية واحدة. وهذا التفكير جاء من علم وظائف الأعضاء (البيولوجى)، ويقوم على تأثير كل وظائف أعضاء الجسم البشرى معا فى تشخيص مرض من الأمراض.. كل عضو بنسبة معينة.

ومع الاعتراف بأهمية سلة النظريات فى تفسير الظاهرة الواحدة إلا أنه تبقى مسألة فى غاية الأهمية، ألا وهى الاتفاق على أولوية النظرية التى تستخدم، إذ ليس المتصور أن تستخدم مفاهيم التفسير المثالى والمادى فى آن واحد لاستكناه الأسباب. وفى هذا الشأن فإننا إذا ما لجأنا إلى التفسير المثالى لظاهرة التطرف - الإرهاب سوف لا نصل إلى شىء ذى بال، لأن أصحاب هذا التفسير يقولون إن ظاهرة الإرهاب دخيلة على المجتمع المصرى وتحركها قوى معادية خارجية، وإن تكفير المجتمع والهجرة منه والاعتداء عليه سببه عدم الفهم الصحيح للدين. والبحث عن أسباب بعيدة للظاهرة على هذا النحو من شأنه أن يوقف البحث ساعة ابتدائه، لأن الأسباب فى هذه الحالة تكون قدرية وخارجة عن الإرادة.

وعلى هذا فلابد من البدء بالتفسير الاقتصادى للظاهرة والمضى معه وبه طالما يثبت قدرته على التفسير، ثم التدرج فى استخدام النظريات الأخرى من سلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النظريات والتقلب بينها كلما استغلق الفهم من مرحلة لأخرى وصولا إلى تفسير متكامل للظاهرة.

وفى مجال البحث عن الجوانب الاقتصادية لظاهرة التطرف، لابد من دراسة علاقة تخلف قوى الإنتاج بنشوء الإرهاب. على أن محاولة البحث عن تفسير اقتصادى لظاهرة اجتماعية ما، تبدأ من البحث عن بداية الخلل فى علاقات إنتاج النظام الاقتصادى، ذلك أن الخلل فى العلاقات القائمة، يعنى بداية انهيار النظام القائم والتمهيد لإقامة نظام جديد. وفى هذه المرحلة من التحول تنشأ قوى جديدة مستفيدة من تباشير الوضع الجديد، وتسعى إلى فرضه وفى الوقت نفسه تنهار القوى المستفيدة من النظام القديم وتشعر بالضياع وبفقدان الهوية، وتبدأ فى البحث عن مخرج لها من الأزمة التى وقعت فيها بسبب التحول.

ولقد كانت مصر خلال الخمسينيات والستينيات وفى إطار ثورة يولية ١٩٥٢، قد بدأت سياسة الاعتماد على الذات فى توفير الحاجات الاقتصادية، وصاحب ذلك إقامة الصناعات الثقيلة، وزيادة الإنتاج، وتنمية القوى العاملة وتحديد الاستيراد لحماية الإنتاج المحلى، وتحديد الأسعار لتتمشى مع الأجور غير العالية. كما قررت الدولة من خلال منافذ شركات القطاع العام ومؤسساته، أن تبيع للمواطن كافة احتياجاته من المواد الغذائية وما شابهها من احتياجات وذلك حماية لأبناء الطبقة الوسطى والعمال والفلاحين والأجراء من طغيان اليات السوق الرأسمالية المعروفة.

ولقد أدت هذه السياسة إلى تعاظم دور الطبقة الوسطى والطبقة العاملة.. وكيف لا والثورة قامت أصلا للقضاء على سيطرة رأس المال على الحكم. وهكذا أصبحت الطبقة الوسطى عماد النظام الجديد وأمل الثورة فى تنمية القوة الذاتية وتحقيق مشروعات الوحدة العربية وتطبيق العدالة الاجتماعية وفق التنظيم الاشتراكى للإنتاج. ومن المعروف أن هذه السياسة انتهت إلى استعداء الغرب الأوربى الأمريكى على مصر الثورة بشكل قريب لما حدث مع **محمد على** باشا للأسباب ذاتها.. وكان ما كان من ترتيب عدوان يونية ١٩٦٧ للإيقاع بالتجربة، وانتهت المرحلة بتجريتها بوفاة **عبدالناصر** (سبتمبر ١٩٧٠).

وفى مطلع السبعينيات، وفى إطار تسوية الصراع العربى الإسرائيلى، بدأت السياسة المعروفة بالانفتاح الاقتصادى، وبمقتضاه بدأت الدولة تتخلى عن الدور الاقتصادى الذى ظلت تقوم به طوال عقدين من الزمان، مما كان له تأثيره على مسيرة الاقتصاد وعلى علاقات الإنتاج، حيث أن الطبقة الوسطى بكل شرائحها كانت فى مقدمة الذين أضيروا من هذا التحول. والحاصل أن تعبير الانفتاح الاقتصادى كان صياغة جديدة لمصطلح الاقتصاد الحر، ربما تجنبا لإثارة الخواطر فى بداية التحول.

كان من الطبيعى أن تنتهى هذه السياسة الجديدة إلى عدة نتائج كانت وراء تهيئة المناخ للتطرف، واستغلال زعماء التطرف وقياداته لمعاناة الجماهير. وفى مقدمة هذه النتائج التحول من الاعتماد على الذات إلى حد كبير، إلى الاعتماد على الخارج. ولقد فسر «الليبراليون الجدد» المرحلة الجديدة بالاستيراد وليس بالإنتاج من أجل المنافسة، ومن ثم كان ما كان من فتح باب الاستيراد على مصراعيه للسلع الإنتاجية والاستهلاكية الترفيهية دون تمييز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن المعروف أن المذهب الحر فى الاقتصاد يصاحبه دائما تقليل للأيدى العاملة، لأن صاحب العمل يسعى إلى كسب أكبر قدر ممكن من الأرباح مع أقل قدر ممكن من النفقات.. والأجور أحد مجالات الإنفاق المخصومة من حساب الأرباح. ومن ناحية أخرى بدأت الدولة فى التخلى تدريجيا عن سياسة تعيين حملة المؤهلات العليا والمتوسطة في المصالح الحكومية وشركات القطاع العام، وهى السياسة التى كانت قد بدأتها فى مطلع ١٩٦٢ فى أعقاب إنشاء القطاع العام. وعلى هذا بدأت نسبة البطالة بين الشباب فى الارتفاع، وبدأ جيل يولد بلا أحلام فى الاستقرار.. جيل الأحلام المرجأة لأجل غير مسمى.. وبدأت الفوارق الاجتماعية الحادة تتضح بعد أن كانت قد بدأت فى الذوبان بفعل سياسة التقريب بين الطبقات، حيث ينتج عن الاقتصاد الحر سلبيات حتمية منها ارتفاع الأسعار باستمرار نتيجة حرية العلاقات، بحيث يصبح الدخل مهما زاد غير كاف للاحتياجات.

ومما أدى إلى بروز ظاهرة البطالة بشكل خطير، وللأسباب التى سبقت الإشارة إليها، تأثير الكثافة السكانية على الظاهرة سلبيا.. فمن الملاحظ أن ٩٩٪ من سكان مصر يقيمون على ٦٠٪ من المساحة، وأن عدد السكان يزيد بنسبة ٣٠٠٪ سنويا على حين أن الأرض لا تزيد إلا بنسبة ١٦٪.

وإذا وضعنا فى الاعتبار ضيق فرص العمل فى الريف مع زيادة السكان، أدركنا سبب تيار الهجرة المتدفق من القرية إلى المدينة. ولما كانت المدينة تضيق بسكانها هى الأخرى، فلم يكن أمام المهاجرين إلا الإقامة على هامش المدن، ومن ثم نشأت العشوائيات المعروفة والتى احتضنت الباحثين عن العمل والمحبطين اجتماعيا.

ولم يكن أمام البشر فى هذه العشوائيات إلا العمل فى مجال الخدمات بمختلف أنواعها ودرجاتها، وليس فى مجال الإنتاج، مما زاد من مأزق التنمية اقتصاديا.

والحال كذلك.. فإن العلاقة بين زيادة السكان والبطالة علاقة وثيقة.. فالسكان يزدادون بمقدار مليون نسمة كل عام، والذين يحتاجون للعمل سنويا نصف مليون ممن هم فى سن العمل. وهذه الفرص الكثيرة من الصعب توفيرها فى إطار أسلوب خصخصة المشروعات وتخلى الدولة عن دورها الاجتماعى السابق، وعلى هذا فإن هناك نصف مليون صوت مؤهل للاحتجاج سنويا وقابل للاستقطاب خارج النظام القائم وهذا العدد يتضاعف عاما بعد عام.

والحقيقة أن هذه الصورة لم تكن مقلقة أو مزعجة فى مطلع السبعينيات حين بدأت سياسة الانفتاح حيث تصادف أن فرص العمل كانت تزداد هى الأخرى فى دول الخليج والجزيرة العربية بسبب زيادة أسعار النفط فى أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ وسعى دول النفط الجديدة إلى التنمية الشاملة باستخدام القوى العاملة الأجنبية، وفى مقدمتها العمالة المصرية. غير أن هذه الفرص بدأت فى التضاؤل والانحسار بعد حرب الخليج الثانية فى أغسطس ١٩٩٠.

ولقد كان هذا هو المناخ الملائم لاستقطاب قوى العمل العاطلة لصالح تيار التطرف ومن ثم عمليات الإرهاب.

وفى الوقت الذى كانت فيه فرص العمل تضيق أمام الشباب من حملة المؤهلات العليا والوسطى وما دونهم بسبب التحولات الاقتصادية الجديدة، وبسبب مأزق الكثافة السكانية، كانت فاترينات المحلات التجارية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجديدة تزخر بانواع من السلع الكمالية والترفيهية الواردة من الخارج والتى أخذت تشد أعين فقراء الطبقة الوسطى دون أن يكون فى إمكانهم الاستمتاع بأى منها. كما أخذت شاشات التليفزيون تعرض صنوفا من ألوان الإعلام السلعى ولا يملك المشاهد البسيط أمامها سوى زفرات الحسرة وآهات الألم.

ومع التحول من التخطيط المركزى إلى العلاقات الاقتصادية الحرة، عادت الفلسفات الاقتصادية التى كانت سائدة فى مصر بعد انهيار دولة محمد على، وحتى مطلع الخمسينيات من القرن العشرين؛ تعلن عن نفسها مرة أخرى بشكل أو بآخر، فيما خلاصته أن الاستيراد أرخص تكلفة من الإنتاج، فانتشر الوكلاء التجاريون حتى فى صناعة الدواء والعقاقير الطبية. وبدا المجتمع يتحول من مجتمع منتجين إلى مجتمع بائعين ووسطاء للمنتج الأجنبى. ورغم ما قيل من أن هدف الانفتاح الاقتصادى هو إتاحة الفرصة لتحسين الإنتاج المحلى فى إطار المنافسة على السوق، إلا أن الذى حدث ويحدث هو استسهال دور الوسيط وليس دور المنتج، لأن المنتج المحلى يدرك بطبيعة الحال عدم قدرته على منافسة المنتج الأجنبى الوارد وأن خسارته أمر لا مناص منه. وعلة هذا أن جزءاً لا يستهان به من مستلزمات الإنتاج المحلى يتم استيراده من الخارج، مما يرفع تكلفة الإنتاج وبالتالى يصبح السعر غير تنافسى فى النهاية، ومن ثم تفضيل المنتج المصرى دور الوسيط فى النهاية. وهكذا أدى الانفتاح إلى تبعية اقتصادية بدلا من أن يقود حركة التنمية الذاتية كما كان يتوقع الذين شرعوا له.

فى هذا المناخ الجديد من الانفتاح الاستهلاكى والتوكيلات التجارية، لم يعد العمل الإنتاجى قيمة عليا يسعى لها الإنسان الشريف، ومعيارا للدخل، كما لم يعد التعليم وسيلة الحراك الاجتماعى لأبناء الطبقة الوسطى، إذْ أصبح الشراء يتم من غير هذين الطريقين وشاع مصطلح «الثروة الطفيلية» لتوصيف المرحلة.

ومما زاد الموقف سوءا أن فرص العمل الجديدة التى جاءت مع العلاقات الاقتصادية الحرة كانت تتطلب مهارات معينة وخبرات محددة لم يكن التعليم الجامعى أو قبل الجامعى يوفرها.. فآلت هذه الفرص إلى أبناء القادرين الذين تعلموا فى المدارس الأجنبية، ولم ينعم بها أبناء الطبقة الوسطى الذين أخذوا فى الهبوط إلى درجات دنيا فى السلم الاجتماعى، وشاع القول بأن هناك تعليما ولكن ليس هناك تعلما لشئ مفيد. وبدلا أن تتم الدعوة إلى تغيير مناهج التعليم وليس تطوير القائم فى كافة المراحل لاستيعاب متطلبات سوق العمل الجديدة، ظهرت الدعوة إلى تقليل القبول فى الجامعات وإلغاء المجانية، مع أن نسبة المتعلمين جامعيا فى مصر من إجمالى المؤهلين للتعليم الجامعى لا تتجاوز ١٩٪، وهى نسبة ضئيلة بالقياس إلى دول مجاورة كنا وما زلنا نطلق عليها دولا متخلفة.

ما هو المأزق؟!

إن التحول الكيفى إلى الاقتصاد الحر دون حدوث التراكمات الشرطية، أدى إلى خلخلة فجائية فى التوازن الاقتصادى الاجتماعى بين الصالح العام والصالح الخاص. ومع أن هذا الخلل حدث فى أوربا مع نضج الرأسمالية وكان يهدد بالثورة والاضطراب، إلا أن فلاسفة الرأسمالية عالجته بإعمال القانون باعتباره ضابطا اجتماعيا بين طرفى الإنتاج للحفاظ على الحقوق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والالتزام بالواجب.. ولو أن جانبا من ضبط التوازن فى الغرب الأوربى نتج عن وجود السوق الخارجية، سواء فى مرحلة المستعمرات أو فى مرحلة التنافس اللامتكافئ. وقد أدى هذا الضابط القانونى إلى ضمان الحد الأدنى من الحقوق للعمال فى المسكن والمأكل والمشرب، وهى حقوق نصت عليها الأمم المتحدة كحق من حقوق الإنسان، وعندما وقعت الرأسمالية فى العالم فى أزمة الكساد المشهورة فى ١٩٢٩ - ١٩٣٠ نتيجة الحرية المطلقة لرأس المال، ظهر كينز بنظرية إعادة الدور الاقتصادى للدولة. وهكذا تعيد الرأسمالية تجديد نفسها لتضمن سلاما اجتماعيا فى مجتمع التناقض الطبقى.

غير أن شيئا من هذا لا يحدث فى مصر.. فلا القانون يضبط التوازن الاجتماعى، ولا العصر مناسب لإيجاد مجال لتوزيع فائض الإنتاج فى ظل التنافس اللامتكافئ. وهكذا تم ضرب الحاجات الأساسية فى ظل الانتقال من مجتمع مركزى التخطيط إلى مجتمع يقوم على تحرير قوى الإنتاج وعلاقاته وفى ظل تخلى الدولة عن التزامات اجتماعية كانت تقوم بها.. والنتيجة لكل هذا.. تأخر سن العمل لمن لديهم القدرة عليه ومن ثم تأخر الزواج إن لم يكن استحالته، فى الوقت الذى توجد فيه كل المغريات والتنويعات الاستهلاكية وتحول هؤلاء من قوى لها مغزى فى قضية الإنتاج والتحدى التى كانت شعار الستينيات، إلى عناصر هامشية لا مغزى لها.

وكان هذا المأزق الاقتصادى الاجتماعى هو وسيلة مؤسسة التطرف للنفاذ إلى صفوف هؤلاء العاطلين والمهمشين والباحثين عن الأمل. وبمعنى آخر كانت فرصتها للحلول محل الدولة فى ضوء فقه الاستحلال، حيث أصبحت تقدم فرصة الأجر فى مواجهة البطالة، والزواج فى مقابل استحالته، وذلك تحت راية الدين وتكفير المؤسسة الشرعية الحاكمة. فإذا أضفنا إلى هذا أن مناخ الانفتاح جلب مع الاستيراد قيم مجتمعات إنتاج هذه السلع، إذ لا يمكن الفصل بين الإنتاج ومنظومة القيم والأفكار، أدركنا كيف أن رفض القيم الجديدة اختلط بالأوضاع الاقتصادية، وأعلن المتطرفون سقوط المواءمة بين الأصالة والمعاصرة، ولا سبيل إلا الاختيار بين أى منهما. وكان من الطبيعى أن تدعو مؤسسة التطرف إلى اختيار الأصالة وهى فى هذه الحالة مشروع الدولة الإسلامية الأولى.

الحاصل أن مؤسسة التطرف بعد أن تضمن المال والزواج للمحبطين، تدفع بهم إلى الشارع السياسى لممارسة الاعتداء على المجتمع بدعوى تحقيق الدولة الإسلامية. وأصبح هؤلاء المهمشون سلفا يمثلون وقود الحركة السياسية لقيادات التطرف الدينى، إذ تدفع بهم إلى الشارع بالريموت كنترول من جهات بعيدة عن الوطن وهى آمنة مطمئنة. ولو كان هذا الوقود غير موجود وجاهز للاشتعال، لما تجرأت أية قيادة على النزول للشارع لممارسة الإرهاب بنفسها. وهذه الزاوية من التحليل ترد على الذين يستبعدون الجانب الاقتصادى من ظاهرة الإرهاب بدعوى أن هناك من أصحاب الوظائف والثروات من هم عناصر فى حركة التطرف.. أى أن وجودهم فى الحركة ليس بدافع الحاجة.. والحق أن هذه العناصر القيادية لها مشروع سياسى فى الحكم ولكنها لا تقدر على النزول إلى الشارع بنفسها لتنفيذه، ومن هنا فإنها تكتفى بالتحريك، من بعد واستخدام الكلمة المباشرة وغير المباشرة. ومن المعروف أن هذه هى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليات الحركات المعادية للسلطة دائما وأبدا، إذ تعتمد قيادات الحركة السياسية على العناصر المهمشة أو التى ليس لها مصالح تخشى عليها. ففى انتفاضات ١٩٣٥، و ١٩٤٦، ١٩٥٤، ١٩٦٨، ١٩٨٦ كان السائرون فى المظاهرات واجهة لقوى سياسية لها مشروع فى الحكم.

على أن هناك من لا يرى فى العامل الاقتصادى سببا للتطرف والإرهاب أو لا يمثل وزنا كبيرا، ويفضلون عليه أسبابا أخرى مثل القول بوجود قوى خارجية معادية لمصر لا تريد لها النهوض، أو القول بأن عدم وجود الديموقراطية يولد الإرهاب، أو أن أسلوب التربية فى الأسرة وأسلوب التعليم فى المدرسة أو الجامعة يقوم على القهر والتسلط فيندفع الإنسان إلى رد الفعل المضاد، أو أن هؤلاء المتطرفين لا يفهمون صحيح الدين ويتلاعبون بالآيات القرانية الكريمة..

وهذه الأسباب فى تقديرى لا تمثل ثقلا ملحوظا، بل إن التعلل بها يعتبر مجرد هروب من السبب الحقيقى أو عدم الرغبة فى الاعتراف به، ألا وهو المأزق الاقتصادى، لأن الاعتراف به من شأنه أن يقود إلى النيل من التوجهات الاقتصادية الجديدة.

فما هو وجه الحقيقة فى هذه الأسباب الأخرى للظاهرة؟!

بالنسبة لأعداء مصر، فهو أمر غير جديد، لأن أعداء مصر فى الستينيات بسبب سياسات **عبدالناصر** لم يكونوا أقل من أعداء مصر السبعينيات وما بعدها، إن لم يكونوا أكثر. والاختلاف الوحيد بين الفترتين أن أعداء مصر فى الستينيات لم يجدوا التربة المناسبة لاستقطاب عناصر لحركة معادية من العاطلين المحبطين بسبب دور الدولة الاقتصادى.

وأما بالنسبة للقول بأن عدم وجود ديموقراطية هو السبب الكامن وراء التطرف، فإنه أمر غير واقعى وغير تاريخى، لأن السلطة فى مصر عبر التاريخ سلطة مركزية حتى فى المرحلة المعروفة خطأ بالمرحلة الليبرالية (١٩٢٢ - ١٩٥٢).

وأما إرجاع التطرف إلى أسلوب التربية فى الأسرة وإلى أسلوب التعليم الذى لا يشجع على حرية الرأى، ومن ثم على اللجوء إلى المعارضة السرية.. فأمر مردود عليه لأن التعليم فى مصر منذ كان يقوم على الضرب بالفلقة، والتربية فى الأسرة تقوم على الطاعة العمياء.. ولو كان ذلك صحيحا لأصبح كل المصريين متطرفين.

وأما القول بأن التطرف ومن ثم الإرهاب يعود إلى عدم فهم صحيح الدين، وأن الشيطان لعب بعقول الشباب وأن علاج هذا يكون بقوافل التوعية الدينية الصحيحة وزيادة المساحة الدينية فى وسائل الإعلام.. فإنه أمر غير مجد وغير سليم القصد.. لأن فهم صحيح الدين ليس حكرا على أحد، وإن أمور التفسير تحتمل وجهات نظر متعددة وإنه لا أحد يستطيع أن يفرض على أحد ما يتعلق بالإيمان والعاطفة.

والحقيقة أن الخروج من المأزق الاقتصادى، وإحداث التوازن بين الصالح العام والصالح الخاص فى إطار نظام رأسمالى حقيقى، وليس فى إطار حكم مجموعة أصحاب أموال ووكلاء تجاريين، من شأنه إعادة استقطاب عناصر التطرف لصالح المؤسسة الشرعية الحاكمة. وفى هذه الحالة سوف لا يكون للعوامل الأخرى قيمة، لأنها عوامل ثانوية وليست أساسية.. وعند ذاك سوف لا يقدر حملة الريموت كنترول على استخدامه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زبيدة محمد عطا

الإرهاب الفكرى بين تنظيمات الباطنية وتنظيمات الأصولية الحديثة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نتناول هنا الإرهاب الفكرى كما عرفته الباطنية والتنظيمات الأصولية الحديثة فى مصر. وسبب اختيار الباطنية أو «النزارية» هو أنها كانت أكثر فرق الشيعة غلوا ولجوءا للعنف المنظم المستمر. وكانت دعوتهم قد انتشرت فى فارس فى المدة من ٤٨٣ ـ ٦٥٥هـ فى رقعة أرض تقع جنوبى بحر قزوين، وتمتد فتشمل الطلقان فى الجنوب الشرقى حتى قزوين جنوبا ثم تمتد غربا بهرام اباد وروزبار على الحدود المتاخمة لشرقى اذربيجان، وفى الشام انتشرت إلى عهد **الظاهر بيبرس** فى قلاع الكهف والقدموس ومصياف وقلعة الخوابى والرمانة.

وأما المقصود بالتنظيمات الأصولية الحديثة، فهو جماعات الإرهاب السياسية فى السبعينيات وتشمل اربعة تنظيمات هى جماعة شباب محمد المعروفة بجامعة الفنية العسكرية عام ١٩٧٤ والجماعة الإسلامية المعروفة باسم التكفير والهجرة عام ١٩٧٥، ثم تنظيم الجهاد عام ١٩٧٩ ثم الجماعة الإسلامية التى راسها **عمر عبدالرحمن** وكانت تضم المفرج عنهم فى قضية الجهاد.

ويتلخص موضوعنا فى السؤال الذى طرحه **ابو العباس الأرجانى** مبعوث السلطان محمد بن ملكشاه السلجوقى وهو يناظر الباطنية فى أحد القلاع: «فى الأرض إسماعيليون كثيرون ولا يقتلون المسلمين وفى مذهبكم جموعا لا تقتل كالذى تفعلون فما السر ولماذا العنف؟».

السؤال لماذا العنف ؟

ونحاول هنا أن نجيب على السؤال الذى مازال مطروحا، وما زال العنف المنظم مستمرا، وما زالت محاولات الإجابة قائمة.

والإرهاب ظاهرة قديمة وحديثة، وسوف نرى أنه أشبه بالميكروب الذى يكمن منتهزا فرصة ضعف فى الجسد ليهاجمه. والإرهاب ينتهز فرصة خلل سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى ليعاود الظهور من مكمنه. وهو يتخذ من الدين ساترا فى العالم الإسلامى والعربى لأن العقيدة الدينية أساس فى تكوين شخصية الفرد فى هذا العالم.

والذى يقرأ ما كتبه المؤرخان اللذان كتبا تاريخ النزارية فى القرن السابع الهجرى، وهما **رشيد الدين الهمذانى** فى كتابه (جامع التواريخ) **وعطا ملك جوينى** فى كتابه (جهان كشاى) حول تنظيمات النزارية وأهدافهم وأيدلوجيتهم، لن يجد فيما يقرأه اختلافا كبيرا عما ورد فى تقرير مجلس الشورى الصادر عام ١٩٩٣ بعنوان «مواجهة الإرهاب» حول: جماعات الإرهاب السياسى.

أولاً ـ تعريف الإرهاب :

لا يوجد تعريف محدد متفق عليه أو يجمع عليه الباحثون، ويقول **اندرو بيير** Andrew Pierre فى مقال «سياسات الإرهاب الدولى (Orbisa 19 Winter 1976) أن مصطلح الإرهاب ظهر فى العصر الحديث مع عصر الإرهاب فى الثورة الفرنسية. وأنه يعنى بصفة عامة التهديد بالعنف واستغلال عامل الخوف لجذب انتباه الرأى العام أوكسبه أو تحريضه أو الضغط عليه. وذكر د/ **جلال عزالدين** فى كتابه «الإرهاب والعنف السياسى» أنه لا يوجد تحديد واضح لمعنى الإرهاب، بينما اعتبره البعض بديلا عن الحروب التقليدية. وقد عرف المشرع المصرى الإرهاب فى قانون ٥٨ لسنة ١٩٣٧ الذى عدل فى قانون رقم ٩٧ لسنة ٩٢ بأنه كل استخدام للعنف أو التهديد سواء كان موجها لفرد أو جماعة بهدف الإخلال بالنظام وتهديد سلامة المجتمع، وقد استعملت فى هذا البحث التعريف الذى وضعه د/ **جلال عزالدين** بعد دراسته لتشريعات الإرهاب فى الدول المختلفة وهو «أن الإرهاب استيراتيجية عنف منظم ومتصل بهدف تحقيق أهداف سياسية».

ثانيا الدعوة وتنظيماتها :

لكل دعوة فكر تقدمه ونظرية يتولى صياغتها داعية له قدرة على توصيل أفكاره الى مستجيبين، لذلك كان العنصر الأول هو الداعية، وبدونه لا يوجد فكر ولا استجابة للدعوة.

وبالنسبة للنزارية كان **الحسن بن الصباح هو** الداعية وهو الذى وضع أساس نظرية النزارية فى كتابة «سرد كشت سيدنا» وبهذا الكتاب قامت الدعوة لمحاربة التنظيمات الإسماعيلية التى خالفته.

وفى المقابل نجد أن **سيد قطب** فى كتابه «معالم على الطريق» يضع النظرية التى على أساسها تقوم التنظيمات التى تستخدم العنف. وهناك ملامح عامة مشتركة بين الدعاة من واضعى النظرية قديما وحديثاً، ومن هذه الملامح : ـ

أ ـ أغلبهم على قدر كبير من الثقافة والعلم بالأمور الدينية. وفى ذلك يقول **ابن الأثير** وهو سنى معاد للباطنية، إن **الحسن الصباح** كان عالما. والأمر نفسه كرره المؤرخ الفارسى البناكيتى فقد درس **الحسن الصباح** فقه الإسماعيليه وانتقل لمصر ثم أعلن مذهبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بإمامة نزار. وكذلك كان **سيد قطب** على قدر كبير من العلم، فقد درس فى دار العلوم واشتغل بالتعليم وكانت له العديد من الدراسات الأدبية والمؤلفات الدينية.

وصالح سرية مؤسس تنظيم الفنية العسكرية حاصل على دكتوراه فى التربية، وكان عضوا فى الحزب الإسلامى الذى أسسه **النبهانى**. **وشكرى مصطفى** مؤسس جماعة التكفير والهجرة أقلهم حظا فى الناحية الفكرية، فهو حاصل على بكالوريوس زراعة ودخل فى تنظيمات الإخوان، **وعبدالسلام فرج** فى تنظيم الجهاد حاصل على بكالوريوس هندسة والشيخ **عمر عبدالرحمن** مفتى الجهاد ثم منظم الجماعة الإسلامية أستاذ جامعى بكلية أصول الدين.

ب ـ كل داعية وضع كتابا شرح فيه فكره ونظريته، **فالحسن بن الصباح**، كان كتابه (سرد كشت سيدنا) هو الدستور الذى سار عليه النزارية وأوضح نظريتهم فى الإمامة، **وسيد قطب** وضع كتابه (معالم فى الطريق) وهو الكتاب الذى نادى بالحاكمية والتكفير وأخذ أفكاره من تلوه، **فصالح سرية** تأثر به فى كتابه (رسالة الإيمان) ونجد أن تصورات **سيد قطب** تبدو أشمل وأعم من تصورات **صالح سرية**، لأنها تتجه إلى الأسس العامة وتشمل رؤيا متكاملة فى الثقافه والقانون والتقاليد والأعراف، ويميل **صالح سرية**، إلى التفصيلات اليومية ويكتفى بمظاهر الأخلاق.

أما **شكرى مصطفى** فوضع كتاباً اسمه (الخليفة) ورغم تأثره **بسيد قطب** فهو يختلف فى موقفه تجاه المجتمع، **وعبدالسلام فرج** وضع كتابه (الفريضة الغائبة) اعتمادا على بعض فتاوى **ابن تيمية**. **وعمر عبدالرحمن** وضع كتابه «الدعوة الحق» تشترك هذه المؤلفات جميعا فى أنها تعطى تأويلات وتفسيرات لآيات القرآن الكريم وفقا لمنظور الشخص الفكرى والدينى.

ج ـ نجد أغلبهم من طبقات وسطى أو أعلى قليلا.

د ـ نجد أنهم فى البداية كانوا فى تنظيمات دينية، ثم انتقلوا عنها وكونوا تنظيما خاصا بهم يقترب أحيانا ويختلف أحيانا أخرى، **فالحسن بن الصباح** كان شيعيا اثنا عشريا ثم اصبح إسماعيليا ثم وضع نظريته الخاصة بأحقية نزار. **وسيد قطب** كان منضما إلى تنظيم الإخوان المسلمين ثم وضع كتابه (معالم فى الطريق) وقد هاجمه مرشد الإخوان **حسن الهضيبى** فى كتابه «دعاة لا قضاة..» وعن فكر **سيد قطب** استمد تنظيم (شباب محمد) أفكاره وكذلك بعض أعضاء التكفير والهجرة كانوا أساسا فى تنظيم **صالح سرية** وهكذا.

هـ ـ قدرة الداعية على التأثير على أتباعه، فمن الواضح أن شخصية الداعية وتأثيره المباشر عامل هام على أتباعه وعلى المستجيبين له، بحيث تصبح طاعة عمياء، فكان شيخ الجبل يصدر أوامره لأتباعه بالموت فينفذونها كما ذكر ذلك الرحالة الإيطالى **ماركو بولو**، ولقد ورد فى محاضر التحقيقات الخاصة **بشكرى مصطفى** وعلى لسان أتباعه أنهم اعتنقوا فكره نتيجة لتأثرهم بشخصيته ومظهره، ونجد الأمر نفسه بالنسبة **لصالح سرية** الذى أقنع عدداً كبيراً من الطلاب بالانضمام إليه أما الشيخ **عمر عبدالرحمن** فقد كان لخطبه تأثير مباشر على الذين انضموا لدعوته.

وقد ذكر مؤرخو تلك الفترة أن أغلب المستجيبين لطائفة الإسماعيلية من الحرفيين وصغار التجار وسكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المناطق الريفية المجاورة لقلاعهم، وذكر **ماركو بولو** أن أعمارهم تتراوح بين الثانية عشرة إلى الخامسة والعشرين ووصفهم **ابن الأثير** بأنهم أحداث حلب.

ولو نظرنا الى الإحصائيات والتقارير الحديثة التى قام بها الدكتور/ **سعد الدين إبراهيم** وما أورده **جيلز كيبل** فى كتابه (الفرعون والنبى) إلى تقرير مجلس الشورى، نجد أن أغلب من انخرط فى سلك التنظيمات تراوحت أعمارهم بين عشرين وخمسة وعشرين عاما. فنسبة ٦٠٪ منهم فى الصعيد طلبة و ٥ر٨١٪ من تنظيم الفنية العسكرية طلبة، وبالنسبة لتنظيم الجهاد ٤٣٪ من أعضائه فى القاهرة طلبة و ٨٧ر٤٠٪ حرفيين وتجار من ساكنى المناطق العشوائية. ولقد قسم النزارية الفئة المستجيبه إلى ثلاثة أنواع :

١ ـ اللاصقون : وهم الذين يأخذون العهد على الناس دون أن يكون لهم الحق فى نشر الدعوة.

٢ ـ المستجيبون : وهم المبتدئون ولا يعرفون كثيرا عن المذهب.

٣ ـ الفداوية : وهم أخطر هذه الفئات.

ويعود خطر الفداوية إلى أنهم هم الذى يُستخدمون فى قتل الأعداء غدرًا ويضحون بأنفسهم فداء لرئيسهم، وكان يُشترط فى الفداوية شروط معينة، ويتم اختيارهم على أسس معينة منها : ـ

الجراة والشجاعة ـ الطاعة العمياء ـ التفنن فى أساليب التنكر والتخفى ـ إجادة اللغات ـ تدريبهم عسكريا، وذلك لكى يحققوا المهام الموكولة لهم فى القتل بالخناجر المسمومة، ولقد حققوا ما كلفوا به، فمثلا تخفوا فى زى الصوفيه وقتلوا الوزير **نظام الملك** وابنه **فخر الملك** وارتدوا مسوح الرهبان وقتلوا **كونراد** ملك بيت المقدس، وتخفوا فى زى الجنود وقتلوا عددًا من أمراء **بركياروق**، وكانوا يدرسون أحوال وميول الضحية إلى أن تحين الفرصة فى سرية وكتمان، فمثلا قتلوا الأمير **بلكا بك** فى دار السلطان **محمد** فى أصفهان سنة ٤٥٣ هـ / ١١٠٠م وذلك حين غفل عن لبس الدرع يوما واحدا.

وبالنسبة للتنظيمات الإرهابية الحديثة نجدها تكاد تتطابق مع تنظيم النزارية السابق، وهو ما ورد فى تقرير مجلس الشورى المشار إليه سابقا، فجميع التنظيمات بدءا من صالح **سرية** إلى الجماعة الإسلامية تتطلب الطاعة العمياء، وتقوم بتدريب أعضائها تدريبا عسكريا، فالجهاد كان يدرب أعضاءه فى منطقة طرة والمعصره.. وعند القبض عليهم وجد لديهم دليل الجندى الصادر عن وزارة الحربية وغير المصرح بتداوله، كذلك فإنهم يتعمدون التخفى والكتمان والسرية للظفر بضحيتهم، فالذين قاموا باختطاف الشيخ **الذهبى** كانوا يرتدون ملابس الشرطة.

العناصر المستهدفة :

تنقسم أعمال العنف الموجه الى قسمين : ـ عنف ضد أفراد وشخصيات محددة، وعنف ضد المجتمع.

أولاً : لو نظرنا الى التصنيفات التى أوردها **الجوينى ورشيد الدين** عن الشخصيات المستهدفة بالعنف من قبل تنظيم النزارية، نجد أنهم يقسمونها إلى أربعة أقسام وهى الأقسام نفسها التى وردت فى تقرير مجلس الشورى، وهذه التصنيفات هى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ الحكام والأمراء والقادة العسكريون الذين كانوا أشهى صيد للنزارية، فقتلوا ثلاثة خلفاء: (الأمر الفاطمى والمسترشد والراشد العباسيين) وحاولوا اغتيال السلطان **بركياروق** والسلطان الناصر صلاح الدين.

٢ ـ الوزراء، فقد اعتبروهم مسئولين عن تحريض الحكام ضدهم وتمويل حربهم، فقتلوا الوزير **نظام الملك** وابنه **فخر الملك** وحاولوا اغتيال ابنه الأخير **أحمد** واغتالوا الوزير **الأعز الداهستانى** وزير **بركياروق** الذى أراد محاربتهم.

٣ ـ القضاة والفقهاء والوعاظ ممن كان فى إمكانهم أن يوجهوا مشاعر الجماهير ضدهم بخطبهم ومناظراتهم، ويمثلهم الآن رجال الإعلام.

٤ ـ المرتدون : الذين اعتنقوا الدعوة ثم ارتدوا عنها، كمؤذن مدينة «ساوة» الذى بدأوا به حوادث الاغتيال وهى نفس التقسيمات الحديثة، فقد قاموا باغتيال **السادات** عام ١٩٨١ واغتيال **رفعت المحجوب** عام ١٩٩١م، أما الوزراء فقد حاولوا اغتيال **حسن ابوباشا والنبوى إسماعيل وحسن الالفى وصفوت الشريف**. وكذلك بالنسبة للشخصيات الدينية كاغتيال الشيخ **الذهبى** وزير الأوقاف الأسبق والكاتب **فرج فوده** ومحاولة اغتيال **نجيب محفوظ** أما الفئة الرابعة فتتمثل فى اغتيالات **شكرى مصطفى للهلاوى وابى دلال** الذين انشقا عنه.

والعنف الموجه ضد المجتمع لا يكون الفرد فيه هدفا فى حد ذاته، وإنما يكون الهدف خلق جو من الذعر لإخراج النظام الحاكم ولنشر الدعوة بين أكبر عدد من الناس. فقد قام النزارية بمهاجمة الأهالى والقوافل التجارية وأجبروهم على دفع الإتاوات مما أدى إلى اضطراب الحياة الاقتصادية وخاصة فى مدن الشام كحلب ودمشق. والأمر نفسه نراه فى العصر الحديث متمثلا فى الاتجاه الذى بدأ فى عام ١٩٩٢ فى ضرب السياحة، كذلك محاولة فرض سلوكيات اجتماعية فى بعض المناطق التى خضعت لهم فى إمبابه وعين شمس.

وسائل التجنيد :

كان للإسماعيلية طريقهم فى تجنيد الأفراد وضمهم إلى معتقداتهم وهى كالتالى : ـ

أ ـ **التفرس** : ويقصد به إدراك نفسية الشخص ومدى استعداده للاستجابة.

ب ـ **التانيس** : وهو زرع الطمأنينة فى نفوس المستجيبين.

ج ـ **التشكيك** : فى عقائد المستجيب مما يزعزع الأحداث التى آمن بها وهذه أخطر المراحل.

د ـ **التعليق** : وهو ترك المستجيب بعد تأثره متأرجحا بين عقيدته والمذهب.

و ـ **التدليس** : هو ألا يلجأ الداعى إلى إعطاء الأسرار دفعة واحدة، ثم التلبيس وأخيرا الخلع والسلخ.

هـ ـ **الربط** : وهو أن يربط لسانه بعهود مؤكدة بالايبوح بما يذكر له.

وغالبا ما كانت تتم الدعوة فى المساجد عن طريق تكوين جماعات صغيرة تعتمد على مقدرة الداعى الخطابية وبتأثير شخصية الداعى وتظاهره بالزهد كما فعل **الحسن بن الصباح** حيث أقنع أهل قلعة الموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فانضموا إليه واستولى عليها. وإذا نظرنا إلى التنظيمات الحديثة وأخذنا مثال تنظيم الفنية العسكرية، نجد أن **صالح سرية** كان يرسل دعاته ليتعرفوا على الطلبة فى مساجد محطة الرمل. ثم بعد ذلك يعرضون عليهم أفكار **صالح سرية** ويدعونهم لإقامة مجتمع إسلامى سليم، ثم يرسلونهم إليه فيقسمون على المبايعة والإخلاص والطاعة العمياء. وكانوا ينقسمون الى مجموعات يرأس كل منها أمير، ونجد الأمر نفسه يتكرر فى تنظيمات **شكرى مصطفى**.

بالنسبة للأيدلوجية التى اتبعتها النزارية وجماعات الإرهاب الحديثة نجد أنها تتمثل فى : ـ

أولاً: أنها تعتبر عقيدة سياسية ذات جوهر دينى ـ أنها تعبر عن مفهوم خاطئ فى ممارسة السلطة ـ إنها دعوة حركية تسعى إلى تحقيق أهداف معينة أعلنت عنها محورًا لنشاط منبعث عن المذهب.

ثانياً: أنها دعوة تشهيرية وتحريضية ضد النظام القائم ـ أنها دعوة جماهيرية لأنها تخاطب المجتمع والجماهير وتسعى إلى تحقيق أهدافها عن طريق الوحدة والحركة.

فإذا نظرنا الى العنصر الأول فإن النزارية اعتبروا أنفسهم أمة مميزة ترى نفسها على حق وتعتبر نفسها صاحبة رسالة، كما تعتبر العالم من حولها دار حرب وكفر يجب قتال أهله إلى أن يقبلوا هذه الرسالة والدعوة. وهم يسعون لإقامة مجتمعات نزارية منفصلة. ولقد أقام **الحسن بن الصباح** دارين، دار إقامة ودار هجرة فاعتبرت بعض القلاع دار إقامة واعتبرت قلاع أخرى دار هجرة فى حالة مهاجمة الأولى على يد السلاجقة.

ورغم تكفير **الحسن بن الصباح** وخلفائه للمجتمع فقد اختلف موقفه تجاه أتباعه. **فالحسن الصباح** يؤمن بالمجتمع غير النزارى إيمان العدو بعدوه القدير، ويحسب لخططه وتدابيره ويشن عليه حربًا شعواء، بغية قهره والظفر به والإطاحة بنظمه ومؤسساته لإقامة البرنامج الإسماعيلى الكامل. أما **الحسن الثانى** فنراه يخالف هذا ويسحب اعترافه بهذا المجتمع. فإذا انتقلنا لجماعات التكفير الحديثة نجد أن أغلبها يخرج من عباءة كتاب **سيد قطب** (معالم فى الطريق) ولقد أكد **سيد قطب** على مذهب الحاكمية وجاهلية المجتمع وتكفيره واتخاذ الحركة كوسيلة لفرض المجتمع الإسلامى، و**صالح** سرية الذى تأثر بكتاب «معالم فى الطريق» لم يقر بأن المجتمع كله جاهل، إنما الحاكم الظالم، وركز على مظاهر الفساد الخلقى. فنظرة **سيد قطب** تعد أشمل وأعم، إذ يرى أن الكفر يقوم على فصل العقيدة عن العبادة، واعتبر الذى يقبل الواقع ويدعمه كافرًا. أما جماعة التكفير والهجرة فهى ترى تكفير المجتمع ومقاطعته بالهجرة وإقامة مجتمع مصغر لا يحتاج فيه إلى الكتمان، وتعتبر هذه الهجرة مرحلة الاستضعاف بالمقارنة بالمجتمع الجاهلى، حتى تأتى مرحلة التمكن التى تمكنهم من تكفير المجتمع وهزيمته، وترفض التعامل مع المجتمع وأجهزة الدولة، بما فى ذلك مساجدها.

أما جماعة الجهاد فقد اعتمدت على فكر **ابن تيمية** وكتابهم (الفريضة الغائبة) استخدم الحديث مصدرا لدعم أفكارهم. فالحكام فى نظرهم يحكمون بما يخالف المبادئ التى جاء بها القرآن الكريم، ومن هنا إعلان الحرب المقدسة على هذا النظام الذى لا يحكم وفقا للشريعة. فالتنظيمات جميعها اتفقت على التكفير، ولكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختلفت: هل تكفير المجتمع أم الحاكم أم كليهما، وهل تبدأ بمرحلة الجهاد أم تنتظر مرحلة التمكن، وهى نفس النظريات التى طبقها النزارية.

العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية المساعدة على ظهور الإرهاب :

أولاً : العوامل السياسية

نجد أن فرقة النزارية تستغل الصراع السياسى على الحكم فى دولة السلاجقة للحصول على مكاسب وإظهار النظام بمظهر الضعيف. وهناك عنصر هام الا وهو استعانة السلاجقة بالنزارية لضرب أعدائهم كما فعل **بركياروق**، وادى هذا الى تمكينهم من التغلغل فى الجيش وفى بعض إدارات الدولة. واصبحت لهم عيون على الحكام، والأمر نفسه فعله **رضوان** حاكم حلب، فاستعان بهم ضد سلاجقة إيران واعدائه من المسلمين والمسيحيين، وكما ذكر المؤرخون فقد استفاد الباطنية من **رضوان** استفادة كبرى وتغلغلوا فى حلب سواء على المستوى السياسى أو الشعبى وحين شعر الحكام بخطرهم أصبح من الصعب التخلص منهم لزيادة نفوذهم، بالإضافة إلى أن إيقاف العمل بنظام البريد خلال تلك الفترة ادى بالنزارية إلى التمكين لأنفسهم لعدم فهم تقدير أجهزة الحكم لخطرهم، بالإضافة إلى الحروب الصليبية وهزيمة المسلمين، أما جيوش الصليبين وأسطورة الصليبى الذى لا يقهر ودخول الصليبين فى المعترك السياسى، فقد أوجد نوعا من عدم الاستقرار.

ثانيًا : العوامل الاقتصادية والاجتماعية

يتمثل فى سوء أحوال طبقة المزارعين والحرفيين وما عانوه من ثقل وطأة الضرائب وعدم استقرار الأمن والفروق الطبقية الواضحة بين السلاجقة الحاكمين واتباعهم، ولذلك وجدت الدعوة النزارية فى البداية استجابة من هؤلاء العناصر، فقد انضم إليهم أهالى المناطق المجاورة لقلاعهم فى حربهم ضد السلاجقة، بل إن بعض المؤرخين المحدثين **كإيفانوف** اعتبرها ثورة اشتراكية لتحقيق العدالة الاجتماعية.

فإذا نظرنا لعوامل ظهور جماعات الإرهاب السياسى نجدها تتمثل فى موقف الحكومة وتعاملها مع تلك الجماعات، فإذا كان النظام الناصرى قد اتخذ موقفا من الإخوان فى عامى (١٩٥٤ ـ ١٩٦٥) فقد نبتت جذور الإرهاب فى تلك المعتقلات، ثم وجدت لها متنفسا فى موقف نظام الرئيس **السادات** الذى شجع التيار الإسلامى فى مواجهة التيار الشيوعى والناصرى ومهد لهم فى الجامعات بدخولهم الاتحادات وسيطرتهم على الجامعة، ولم يتبين للنظام مدى الخطر الذى تمثله سيطرة العناصر المتطرفة، ولم يكن له رؤيا واقعية أو مستقبلية. ولقد مهدت لهذا الوضع هزيمة ١٩٦٧م حيث تلقى النظام الناصرى ضربة قوية أدت الى اثار وخيمة على نفسية الشباب وفكرهم، فجعلهم يفقدون كثيرا من الأفكار التى بثها **عبدالناصر** خلال الفترة السابقة ويشعرون بالضياع، واصبحوا تربة صالحة، بالإضافة إلى التناقضات الاقتصادية الحادة وخاصة بعد سياسة الانفتاح الاقتصادى، ووجود فروق طبقية وظهور الأحياء العشوائية التى ينقصها كثير من الخدمات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المواجهة :

أما عن مواجهة الظاهرة فهى على مستويين المستوى السياسى والمستوى الشعبى. فنظام **الملك** وزير السلطان **ملكشاه السلجوقى** يرى مواجهتهم بإقامة المدارس فى كل مركز من مراكزهم وإيجاد الداعية المتمكن العالم بأمور الدين الصحيح والرد عليهم بما يفند فكرهم، بالإضافة إلى محاولة حل التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، وهى الآراء نفسها المطروحة حديثا لمواجهة الإرهاب، ولكن الأهم فعلا هو على المستوى الشعبى، فيجب أن يأتى الرفض من المجتمع نفسه ومن أفراد الشعب، فالقرارات لا تكفى ولا تأتى بنتيجة فعالة إذا لم تكن تنبع من إرادة الشعب.

فى البداية تعاطف الأهالى مع النزارية، ولكن حين بدأ العنف بدأوا فى مواجهتهم قبل أن تواجههم الدولة، بل عزلوا بعض الحكام الموالين لهم، فقام بعض الأهالى فى حلب بالهجوم على النزارية بعد أن هاجم النزارية تاجر مُعارض لهم، وأهالى نيسابور طردوا أميرهم الذى مال إليهم، وإننا نجد الأمر نفسه، بالنسبة للتنظيمات الحديثة، فنجد فى البداية تعاطفًا معهم يزداد كلما اتخذت الحكومة إجراء ما، بل اعتُبر البعض بعد الإفراج عنهم فى أحياء مثل إمبابة أبطالا، ولكن الاتجاه بدأ يتغير بعد لجوئهم إلى العنف وضربهم السياحة، فالحل هو تفهم الشعب لطبيعة الإرهاب وأهدافه، وأنه دعوة سياسية اتخذت الدين ستارا لها.

وبذلك نرى أن الإرهاب ظاهرة قديمة وحديثة تختفى لتظهر، فأفكارها وأهدافها وتنظيماتها مشروطة بالتربة الصالحة وبالوضع السياسى والاجتماعى والاقتصادى الذى يتيح لها الفرصة للتحرك والنشاط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيل الفقهاء والقضاة

ثابت عيد

ليس من قبيل الصدفة أن يكون **ابو حنيفة** (توفى سنة ١٥٠هـ) واتباعه هم مؤسسو باب الحيل فى الفقه الإسلامى، وأصحاب الباع الطويل فى هذا الفن، فالحيلة، سواء أكانت فقهية أو غير فقهية، تحتاج إلى بديهة سريعة، وذكاء متوقد، وعقل نشيط، وكل هذا توفر **لأبى حنيفة** وأصحابه، وطالب الحيلة يعوزه، فضلا عن ذلك، شىء من خفة الروح، والبعد عن التزمت، والعقلية المتفتحة، وكل هذا كان من صفات **ابى حنيفة** وأصحابه. والحيلة تحتاج إلى «الحذق، وجودة النظر، والقدرة على دقة التصرف». وقد اتقن **ابو حنيفة** وأصحابه كل هذه الخلال. كان **ابو حنيفة** ذا شخصية فريدة، وعقلية فذة، لا يملك المرء إلا الإعجاب بها، وإجلالها. لم يكن متطرفا فى دينه، ولا مغاليا فى مذهبه، فلم يمنعه تدينه من أن يأخذ نصيبه من الحياة الدنيا، والتمتع بما أحلّ الله من طيبات، فلم يحرّم، مثلا الغناء، والاستماع إلى الموسيقى، كما يفعل اليوم أهل الجهل، والمتطرفون عندنا. وهبه الله سرعة بديهة عجيبة، وطرازا نادرا من التفكير العقلانى، وروح فكاهة معتدلة.

وفوق هذا وذاك فقد كان رجلا عمليا، لا يميل إلى النظريات المحضة التى لا يمكن تطبيقها فى الحياة اليومية البسيطة، وتنفر نفسه من كل ما ليس له صلة بالمعاملات اليومية للإنسان، ولما كان ذلك كذلك، فقد كان طبيعيا أن ينفر **ابو حنيفة** من علم الكلام والفلسفة، بعد أن قطع شوطا كبيرا فى تحصيلهما، ويتجه إلى دراسة الفقه والشريعة. ومن النوادر المروية عن سرعة بديهته، وولعه بالقياس، ما روى عنه «انه امر حجّامه أن يلقط الشعر الأبيض من راسه أو لحيته، قال: إن لقطتها كثرت، قال: إذن القط السود، حتى تكثر». ومن الطف ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رواه **الجاحظ** عن **ابى حنيفة** فى «كتاب الحيوان» تلك الرواية التى تدل على مدى إعجاب الناس **بابى حنيفة**، وتندرهم بثقب نظره، وحدة ذكائه، يقول **الجاحظ**: « كان رجل فى الجاهلية معه محجن (عصا فى طرفها انعقاف) يتناول به متاع الحاج سرقة، فإذا قيل له: سرقت، قال: لم أسرق، إنما سرق محجنى!! فقال حماد: لو كان هذا اليوم حيا لكان من أصحاب **ابى حنيفة**!!» وليس هذا تعليقا أريد به إلصاق اللصوص،ووصولهم **بابى حنيفة**، ولكنه كلام قيل على سبيل التندر على سرعة خاطر هذا الفقيه العظيم، وحسن تصرفه عند المأزق أسس **ابو حنيفة** باب الحيل فى الفقه الإسلامى، وسار من بعده أصحابه على نفسه ولم يؤلف **ابو حنيفة** كتابا خاصا بالحيل الفقهية ولكن كتب الفقه الحنفية نقلت عنه، ضمن ما نقلت، الكثير من الحيل العجيبة، والنوادر الطريفة، وقد قام **ابو عبد الله محمد بن الحسن الشيبانى** (توفى سنة١٨٩هـ)، تلميذ **أبى حنيفة** النابغة الذى كان يجالسه وهو فى الرابعة عشرة من عمره، بتأليف «كتاب المخارج فى الحيل»، فوضع بذلك أول عمل فقهى فى فنون الحيل، وقد اختلف النقاد فى نسبة هذا الكتاب **للشيبانى**، فذهب بعضهم إلى القول بأن هذا الكتاب هو من تأليف **ابى حنيفة**، برواية **ابى يوسف**، وتهذيب **الشيبانى**، وكان **سزكين** ممن وقعوا فى هذا الخلط

والواقع أن المستشرق **يوسف شاخت**، ناشر هذا الكتاب، قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أن هذا الكتاب محال أن يكون من تأليف **ابى حنيفة** بل هو من تصنيف العلامة **الشيبانى**، وبرهن على ذلك بحجج قاطعة ذكرها فى المقدمة الألمانية لهذا الكتاب، وعلى الرغم من أن **شاخت** نشر هذا الكتاب، وبرهن على صحة نسبته إلى **الشيبانى** سنة١٩٣٠، فقد وقع **سزكين** فى هذا الخطأ، ونسب كتاب **الشيبانى لأبى حنيفة**، ولو أنه كلف نفسه الإطلاع على مقدمة **شاخت** لهذا الكتاب، لما وقع فى هذا الخطأ، وخاصة أنه نشر الجزء الخاص بالفقه من موسوعته «تاريخ التراث العربى» سنة١٩٦٧ وفى القرن الثالث للهجرة ظهر فقيه حنفى آخر هو **ابو بكر بن عمرو الشيبانى الخصاف** (توفى سنة٢٧١هـ)، اهتم بالحيل وألف فيها كتاب «الحيل والمخارج» هذا بالنسبة إلى موقف **ابى حنيفة**، وأصحابه، من الحيل، وما هو معروف حتى الآن من مؤلفاتهم المطبوعة فى هذا الفن، أما أصحاب المذاهب الفقهية الأخرى، المالكية والشافعية والحنبلية، فقد حاربوا الحيل الفقهية وهى فى مهدها، وذموها، وطعنوا فى شرعية استخدامها، فقد ذكر **شاخت** أن الشافعى (توفى سنة٢٠٤هـ) كان من أوائل المعارضين لاستعمال الحيل الفقهية، وخاصة بالطريقة التى يستخدمها بها أصحاب **ابى حنيفة** وما هو **ابن القيم الجوزيه الحنبلى** يثنى فى كتابه «أعلام الموقعين» هجوما عنيفا على الحيل واستخدامها وبعد ما يقرب من مائتى سنة على وفاة **الشافعى**، ألف **ابو حاتم محمود بن الحسن القزوينى الشافعى** (توفى سنة ٤٠٤هـ) أول كتاب شافعى فى الحيل الفقهية، هو «كتاب الحيل فى الفقه» فما الذى دفع أصحاب **الشافعى** إلى إقحام أنفسهم فى هذا الفن الذى ذمه إمامهم، وحاربه أتباعه الأولون؟ يشرح المستشرق **يوسف شاخت** خلفيات هذا التحول فى الفكر الشافعى قائلا إن قيام أصحاب **الشافعى** بالتأليف فى موضوع الحيل لم يظهر إلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متأخرا، ومثل بذلك نهجا جديداً فى هذا المذهب والواقع أن هذاالتحول فى الفكر الشافعى قد جاء باعتباره رد فعل لشهرة الكتابات الحنفية فى موضوع الحيل، فأراد أصحاب **الشافعى** منافسة الحنفية فى هذا الفن

وبعد أن هدأ الصراع بين الشافعية والحنفية بدأ أصحاب **الشافعى** يتجرءون على معالجة موضوع الحيل، والخوض فيه، وبعد ذلك يقارن **شاخت** بين حيل الحنفية كما جاءت فى كتاب **الخصاف**، وحيل الشافعية، كما وردت فى كتاب **القزوينى**، فيشير إلى أن الحيل الحنفية عملية والحيل الشافعية ليست كذلك، وتهدف الحيل الحنفية إلى تسهيل اتباع الدين والشريعة للمؤمن بقدر الإمكان فهى تجمع بين الجانبين العملى والنظرى من الدين، بين المثالية والواقعية أما حيل الشافعية، فهى عمل متأخر، فيه الكثير من التكلف، ويخلو من الجانب العملى ولا ينبغى أن يفوتنا فى هذا المقام أن نذكر العلاقة بين مدارس الفقه الإسلامى، والمذاهب العقائدية، وهى علاقة منطقية من حيث أن اتباع المذهب العقائدى ينجذبون إلى ما يتفق مع فكرهم، ولا يتعارض مع عقيدتهم، من اتجاهات الفقه

يقول **الصفدى** فى كتابه «الغيث المسجم»: «إن الغالب فى الحنفية معتزلة، والغالب فى الشافعية أشاعرة، والغالب فى المالكية قدرية، والغالب فى الحنابلة حشوية» لقد جمعت بين المعتزلة والحنفية صفات كثيرة، وآراء متشابهة، منها تجليل العقل، والتوسع فى القياس، والقول بالتحسين والتقبيح العقليين، والتقليل من الاعتماد على الأحاديث، بعدما كثر الوضع فيها، فصعب التمييز بين الصحيح والموضوع منها، ونود الآن أن نستعرض بعض نماذج لحيل الفقهاء والقضاة، وعددا من الروايات المنقولة عن **أبى حنيفة**.

أورد صاحب كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» حيلة طريفة للقاضى **يونان**، حيث يقول: «كان لبنى إسرائيل سوق يجتمعون فيها كل سنة، يبيعون ويشترون، فدخل السوق رجل على حجرة(أنثى الفرس) له، وخلفها مهر (ولد الفرس) فسرقه رجل منه، ورباه على بقرة له فلما كان الموسم، عاد صاحب المهر إلى السوق، فنظر المهر، فعرفه، وقال: هذا مهرى، ولد هذه الحجرة فأنكر السارق ذلك، وترافعا إلى **يونان** القاضى، والمهر يتبع البقرة، والناس يتعجبون منه، فقصا عليه القصة، فقال لهما: تعاليا غدا، حتى أحكم بينكما، فإنى اليوم حائض! فقال صاحب البقرة: والرجال تحيض! قال: نعم، مدينة تلد فيها بقرة مهرا، ليس عجيبا أن يحيض فيها الرجال الذكور، ورد المهر إلى صاحبه، فأخذه ومضى» ومما نقله **ابن القيم** من حيل **أبى حنيفة** فى كتابه «أعلام الموقعين» أن «رجلا أتاه بالليل، فقال: أدركنى قبل الفجر وإلا طلقت امرأتى، قال: وما ذاك؟ قال: إن امرأتى تركت الليلة كلامى، فقلت لها: إن طلع الفجر، ولم تكلمينى، فأنت طالق ثلاثا، وقد توسلت إليها بكل أمر أن تكلمنى، فلم تفعل، فقال **أبوحنيفة** اذهب فمر المؤذن أن ينزل، فيؤذن قبل الفجر، فلعلها إذا سمعته أن تكلمك، واذهب إليها، فناشدها أن تكلمك قبل أن يؤذن، ففعل الرجل، وجعل يناشدها، وأذن المؤذن، فقالت له: طلع الفجر، وتخلصت منك!! فقال بل كلمتنى قبل الفجر، وتخلصت من اليمين!!» وذكر المكى فى «مناقب الإمام **أبى حنيفة**» العديد من الحيل الفقهية المنقولة عن **أبى حنيفة**، أورد بعضها **أحمد أمين** فى الجزء الثانى من كتابه «ضحى الإسلام» من ذلك ما يحكى عن رجل حلف ليقربن امرأته نهاراً فى رمضان، ويذهب **لأبى حنيفة**، باحثا عنده عن مخرج لهذا المأزق، فيفتيه **أبوحنيفة** أن يسافر بها، فيحل له أن يقربها نهارا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الحيل اللطيفة التى جاءت فى كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» عن **ابى حنيفة**، تلك الواقعة التى حدثت له مع أحد الأعراب فى الصحراء، يقول **ابوحنيفة**: «احتجت إلى ماء وأنا فى البادية، فأتى إعرابى، ومعه قربة ماء، فأبى أن يبيعها إلا بخمسة دراهم فدفعت إليه خمسة دراهم، وقبضت القربة، وقلت له: يا أخا العرب ما رأيك فى السويق: قال: رأى حسن، فأعطيته سويقا متلوثا بزيت فجعل يأكل، حتى امتلأ، ثم بعد ساعة عطش عطشا شديدا، فطلب شربة من الماء، فقلت له: بخمسة دراهم، وكان الماء عنا بعيدا، فلما رأى أنه يتلف عطشا، دفع لى بالخمسة دراهم، وأسقيته شربة من القربة، وبقى الباقى على من القربة بلا ثمن.

وقد كانت معظم حيل الحنفية فى باب الأيمان والطلاق، ومن ذلك تلك الحيلة الشهيرة التى حكاها **احمد امين** عن **المكى** فى كتابه السالف الذكر، حيث يقول: «(...) ويحلف رجل وقد رأى امراته على السلم، فيقول: أنت طالق ثلاثا إن صعدت، وطالق ثلاثا إن نزلت، فيفتيه **ابوحنيفة** أن تقف المرأة على السلم، ولا تصعد ولا تنزل، ويحتال جماعة يحملون السلم بالمرأة، فيضعونها على الأرض».

ومن الحيل الطريفة التى أوردها صاحب كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» تلك الحيلة التى حبكها **شريح القاضى**، ليقتل ثعلبا، حيث يقول: «إن شريحا خرج أيام الطاعون إلى النجف، وكان إذا خرج يصلى، يجىء ثعلب، فيلعب بسجادته، وربما بال عليها، فلا يقدر شريح أن يصلى، وبقى على ذلك مدة، فطال ذلك على شريح فنزع قميصه، فجعله على قصبة، وأسبل كميه، وجعل قلنسوته على القصبة، يشبهها به، كأنه قائم يصلى، واختفى فى موضع يمكنه منه صيد الثعلب، فبينما هو كذلك، إذ أتى الثعلب مستمرغا على السجادة، والتف فيها، فوثب عليه شريح فقبضه فلذلك يقال: شريح أحيل من الثعلب».

ويهمنا فى هذا السياق أن نشير إلى دفاع الإمام **محمد ابى زهرة** عن الحيل الحنفية، حيث يقول فى كتابه «**ابو حنيفة**»: «إن الحيل عند أئمة المذهب الحنفى الأولين، لم يقصدوا بها إسقاط تكليف، ولا العمل على أن تكون الأعمال تنطبق عليها الأحكام الشرعية فى ظاهرها، وفى معناها ونيتها تكون مناقضة لمقاصد الشريعة، وهادمة للغاية السامية، والحكمة من مشروعيتها».

بقى أن نذكر جهود المستشرق **يوسف شاخت**، وننوه بإسهاماته العظيمة فى إصدار أهم كتب الحيل الفقهية، بل وترجمته جزءا من هذه الكتب إلى اللغة الألمانية، ففى سنة ١٩٢٣م نال **شاخت** درجة الدكتوراه عن دراسته القيمة لكتاب «الحيل والمخارج» **للخصاف**.

وقد أرفق **شاخت** بدراسته تلك النص الكامل لهذا الكتاب الذى كان قد طبع بمصر سنة ١٣٥٤هـ والعجيب فى هذا الأمر أن **شاخت** قد نشر رسالته هذه منسوخة بخط يده، دون أن يقوم بطباعتها، أو كتابتها على الآلة الكاتبة، وبعد ذلك بعام واحد أى فى سنة ١٩٢٤م، قام **شاخت** بنشر «كتاب الحيل» **للقزوينى**، وأرفقه بترجمة ألمانية للنص العربى، ومقدمة نقدية جيدة، وفى عام ١٩٣٠م أكمل **شاخت** جهوده هذه بنشر كتاب «المخارج فى الحيل» **للشيبانى**، وهو الكتاب المختلف على صحة نسبته إلى **الشيبانى** حيث برهن **شاخت** فى تقديمه لهذا الكتاب على صحة نسبته إلى **الشيبانى**، موردا فى ذلك براهين، وحججا قاطعة

أحمد مرسى

روبرتو خواروس

ROBERTO JUARROZ

عندما طلب الشاعر والمترجم و. س. ميروين W.S. Merwin إلى روبرتو خواروس ان يتذكر رحلته فى الحياة، قال فى رسالة تحمل تاريخ ٢٦ اغسطس ١٩٨٦:

... اعترف لك اننى لم اعن كثيراً بسيرتى الذاتية مطلقًا. لسبب واحد، وهو انها لم تبد ذات اهمية كبيرة، والسبب الآخر انها تبدو لى كحادثة، خليط من الصدفة والمصير، وهى يمكن ان تكون مختلفة تماماً بدون ان تكون اكثر قيمة بالنسبة لاى شخص اخر، وهى يمكن ان تستعاد فقط فى اتجاه حياتى الباطنة الخاصة، وكما تنعكس فى قصائدى. إن الحياة لها اهمية عظيمة... بالنسبة لى كما تُعاش، ولكنها اقلّ اهمية كما تُستذكر واقلّ اهمية ايضا فى اوصافها. وهى بطبيعة الحال اكثر تعقيدًا من ذلك، ولكنى لا املك إلاّ ان اشعر بحساسية ما تجاه سيرتى الذاتية...

ولدت فى بلدة صغيرة [1]*، يوم ٥ اكتوبر، ١٩٢٥. وقضيت هناك طفولة سعيدة، مع موجات من حدس الشعور بالوحدة والسرّ. كنت انحدر من اصول سباسكية، على كلا الجانبين، لكن والدىّ كانا أرجنتينيين كان والدى ناظر محطة سكة حديد، وعشت حتى سنّ التاسعة او العاشرة فى محيط قطارات المسافات الطويلة، التى كانت بالنسبة لى تزخر بروح السفر والمغامرة.

كان هناك عنصران مهمّان اخران فى طفولتى: الطبيعة (الأرض وسهول البامبا المترامية، والريف المفتوح، والصمت الشامل، والأشجار القليلة، والطيور الكثيرة، والحيوانات، والمطر، والريح، والسماوات التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا حدود لها / والبحر، الخ). والدين (الكنيسة الكاثوليكية، والصلوات وكتب التقوى والورع، والحوار مع القسس والرهبان والمدرسة الدينية، إلى آخره).

وكان لىّ اخ اكبر واخت تكبرنى، وعدة اولاد عمومة. وكانت هناك خلافات عائلية، وقد خبرت المرض والعاطفة وخيبات الأمل وعددا من الفنتازيات ورغبة ما فى أن أخلو إلى نفسى وفى المتع الخلوية. وعندما كنت فى العاشرة، نقل والدى، ليكون ناظر محطة لبلدة بضواحى بونس أيرس: أدروجى. لقد عاش **بورخيس** هناك حينًا من الوقت، وكتب بشىء من الاستفاضة عن شوارعها المظللة بالشجر، وحدائقها الزاخرة بالأسرار، وقصورها القديمة، وفيلاتها التى كانت تسكنها الأشباح. وقد انهيت دراستى الابتدائية والثانوية فى أدروجى، وعشت مراهقة تتخللها صحوات ومشاعر صوفية تقريبًا. ووقعت فى الحبّ بضع مرات، وعرفت أولى الحماسات الأدبية، وأولى الكشوف الشعرية وأولى هرطقاتى الشعرية، والكتابة كشىء اكثر من لفتة مقلّدة، وليالى القراءة، والوحدة العظيمة، ليالى الشعر والتأمّل. وشعرت بكلّ ذلك باعتباره التتويج، قمّة الحقيقة وقد وسمتنى مرة وإلى الأبد. عدة اجتماعات حاسمة، بداية الشكوك الكبرى، تمزّق أحداث الهجر الأساسية. لقد مات ابى بين يدىّ، بسرطان الصدر، وتنفستُ الموت وابتعدت عن الكنيسة وروائحها، ولكنى شعرت بشىء يقترب من الصوفية، التى تطهر وتظهر من جديد فى شعرى. وهى الآن دينى الوحيد، ولكنه من قبيل ذلك الإحساس اللااعترافى الأولى والمفتوح الذى كان **نوفاليس** يتحدّث عنه عندما وصف الشعر بأنه دين الإنسانية الأصلى.

وهناك فى أندروجى بدأت أعرف الشدائد المالية أيضًا. وقد التحقت بعملى الأول فى سن السابعة عشرة أو الثامنة عشرة، كأمين مكتبة (وظيفتى منذ وقتئذ فصاعدًا) فى الـ Colegio Nacional وعقدت بضع صداقات وثيقة، وشعرت بتقدير أفضل لطيبة أمىّ، وأنوات الأسرة، ثم جاءت المناقشات الكبيرة، الفراقات الضرورية والعودة كل مرة أكثر عمقًا إلى الشعر ، النبذ الكبير من أجله (الخطيبة الأولى وثروتها، ودراساتى الأولى بالجامعة، التى تخلّيت عنها وأولى نجاحاتى المحلية لنظام ثقافى وفكرى والخطوط العريضة لحياة اجتماعية ـ أدبية، وما إلى ذلك، هناك أحرقت جسورى وتبنّيت إلى حدّ كبير هذه الوحدة الأساسية التى لم تتخلّ عنى أبدا برغم جميع النشاطات والعلاقات والتغيرات التى جاءتنى بها الحياة.

هناك أيضًا، برغم ما يبدو من تناقض، بدأت زواجى الأول، وأنجبت ابنة، عندما كنت فى الخامسة والعشرين أو نحو ذلك. ثم حدث انفصالى، وأولى أسفارى الطويلة ـ برًا، إلى الجنوب، پاتاجونيا ومساحاتها غير المسكونة العظيمة، وبحرًا كموظف بشركة بواخر، وهى الوظيفة التى طُردتُ منها لأسباب سياسية. وعرفت نيويورك، وعدة بلدان أمريكية لاتينية، والموانئ الجنوبية، وما إلى ذلك. وفيما بعد عدت إلى وظيفتى كأمين مكتبة، والتى احتفظت بها حوالى ٢٠ سنة، بدون حساب الحوادث والمنافى التى كانت إجبارية تقريبًا وكنت أعمل فى ذلك الوقت ٤ ساعات فى اليوم، فى الصباح، وأخصّص بقية الوقت للقراءة، للشعر ، وكلّ ما تبقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما كنت فى الثلاثين قرّرت أن أدرس، بجامعة بونس ايرس، ماكان يمدّنى بالكفاف ويمكن أن يكون مصدر رزقى، وهو ما يعرف باسم «علم المكتبات». وكان من الصعب أن أجعل نفسى أفعل ذلك، ولكنى تمكّنت من التخرج. وفى ذلك الوقت تعرّفت على لورا، واتحدّت معها، وقد أصبحت رفيقى الذى لايمكن استبداله.

ثم فزت بمنحة وذهبت إلى باريس لمدة عام. واكتشفت أوروبا وشرعت فى حجّ حقيقى إلى المصادر، التى شاركتنى لورا إيّاها عدة أشهر. وعندما عدت، فى نهاية المنحة، عُيّنت فى أول منصب لى كأستاذ جامعى، حيث تنقّلت من مرحلة إلى أخرى فى مهنة تدريس طويلة، من خلال تغيرّات لاحصر لها، وثورات غضب حقيقية، حتى حصلت على منصب أستاذ كامل ورئيس الإدارة التى أعمل بها. كنت دائمًا أزدرى السياسات، وأعتقد أنها - أيا كان لونها - خصم الشعر الأعظم. وقد قلت ذلك فى كلّ مكان وفى عهد كل حكومة. ولذلك دفعت الثمن: أقلتُ من وظيفتى بطريقة تعسّفية ثلاث مرات، مرتين من الجامعة ومرّة قبل ذلك. ومؤخّرا وضعتُ نفسى فى منافسة أخرى وقد أعطيت المنصب - ولا أعرف إلى متى سأبقى فى هذا المنصب.

لقد قضيت عدة سنوات فى منفى قسرى من هذا البلد. وفى أواخر ١٩٧٧، عندما كنت فى تمبرلى، مررتُ بأزمة خطيرة، أزمة قلبية، جاءت بالإضافة إلى مشاكل صحية خطيرة أخرى عانيت منها بالفعل.

ومثل كثير آخرين، واجهت أشياء لانهاية لها. إننى أشعر بثراء الحياة الفريد، وكما قالت إحدى شخصيات برجمان التى لاتُنسى، «أشعر كأن عمرى عشر سنوات». والبقية، ما الذى يهمّ حقيقة، كما تعرف. إننى أحبّ الشعر أكثر من أىّ شىء آخر، بصفته إبداع البشرية المطلق. وأشعر أنى تلميذ يتعلّم أكثر من أىّ وقت مضى. أعرف أنى كتبت شيئًا مختلفًا نسبيًا. إننى لست معنيا بالنجاح الأدبى أو بالثراء الواسع أو بالمهزلة «الاجتماعية - الأدبية». أريد شيئًا صريحًا وواضحًا. وأحتفظ بالإعجاب الكبير بحفنة من الشعراء (**بورخيا**، على سبيل المثال، و**لوركا** و**هويدوبرو**). وقد احتفظت دائمًا بعدد من الأصدقاء الوثيقين وشئون الإنسان تهمنّى على نحو عميق، وقد أذهلنى هذا الاعتراف المتنامى فى السنوات الأخيرة، والأصوات التى تصلنى من إتجاهات شتى، لكن أشعر بإيمان عميق بشىء أستطيع أن أعبّر عنه فى قصائدى فقط. وأودّ أن يمتدّ عمرى بعض الشىء.

فى رسالة كتبها **خوليو كورتازار** بعد نشر كتاب الشعر الراسى الثانى، ونشرها **خواروس** بعد ذلك فى المجلد التالى، يحدّد **كورتازار** مكانة **خواروس** بين معاصريه فى أمريكا اللاتينية:

صديقى خواروس:

اعذرنى لتأخرّى كلّ ذلك الوقت للردّ عليك، لكنى عدتُ من باريس منذ وقت قصير، بعد قضاء عدة أشهر فى العمل فى ڤيينا. لقد أردت أن أقول لك لحين من الوقت أن مجلة (Poesia = Poesia) ثمينة بالنسبة لى لأنها تتيح لى أن أسمع من بعيد جدًا، أصوات الأرجنتين الشابة الجديدة. لكننى أكتب لك الآن لسبب أكثر أهمية آخر: لقد فرغت توا من قراءة «الشعر الراسى الثانى»، وقد غمرنى الشعور بالدهشة بدون اتخاذ تلك الخطوة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الوراء التى نتخذها بلا مناص عندما يجعلنا شاعر نتقدّم مقتربين بعض الشىء من حقيقة هذا العالم العظيمة، حقيقة العالم. وقصائدك تبدو لى أسمى وأعمق (الواحدة عن طريق الأخرى، بطبيعة الحال) ما كتب باللغة الإسبانية فى هذه السنوات. وكان يخالجنى الشعور طوال الوقت بأنك تملك القدرة على رؤية ما تسعى إليه بنفس الرؤية التى تخلو من أىّ شائبة (لفظية أو جدلية أو تاريخية) التى ميّزت، فى فجر عالمنا، شعراء ماقبل السقراطية، أولئك الذين يسميهم الأساتذة الأكاديميون بـ «الفلاسفة»: **بارمنديس، وطاليس، وأناكساجوراس، وهرقليطس**. وعليك أن تتطلع فقط فيما حولك لتجعل كلّ مظهر مبتذل يتفتّت فى حضور قدرة الكينونة هذه التى تتحقّق عن طريق الشعر. لقد قرأت بصوت مرتفع القصائد التى أحسنت فهمها (القصائد الأخرى راوغتنى أو تتطلب بعض التفسير، وقد يكون ذلك عزاء لعدم التمكّن من فهمها فى الجولة الأولى) وفى كلّ مرة كنت أشعر من جديد بدهشة غير عادية، الإحساس بأنك وقعت فى الأسْر، الإحساس بالتجلّى. لقد أحببت دائما الشعر الذى يتقدّم عن طريق عكس الإشارات، استخدام الغياب فى **مالارميه**، الجواهر - المضادة لدى **ماسيدون**. لزمات الصمت فى موسيقى ويبرن. لكنك أستاذ، بدرجة لا يمكن أن تُصدّق، أستاذ تلك العكوسات التى تتحوّل فى أيد أخرى إلى مجردّ تلاعب بالألفاظ. ولذلك فإن تلك «النظرة التى ترى والنظرة التى لاترى» ما إن «تلتوى فى شكل خيط واحد» هى شىء غنىّ غنىّ هائلاً. وهى اختراع الكينونة. فمنذ زمن بعيد لم أقرأ قصائد هزّتنى كما فعلت قصائدك، أقول ذلك فى عجالة، وبدون إعادة القراءة، لأن المرء فى النهاية يصبح أحمق وخجولاً من هذه الكلمات الثرة الباهرة. ولكنى أعرف أنّك سوف تصدّقنى واننا صديقان، ولك محبتى.

خوليو كورتازار

ويقول **ميروين** إن شكل ونمط ونبرة شعر **خواروس** كانت، بالفعل، متسقة على نحو رائع، ومتميّزة ومخلصة منذ البداية - فى اتّساق عناوين مجموعاته الشعرية نفسها. وقد سُمّى أوّل تلك الكتب (فى ١٩٥٨) «شِعْر راسى» (Poesia Vertical) والثانى (فى ١٩٦٣) «شِعْر راسى ثان» وهكذا حتى مجلّده التاسع(٢).

والقصائد لاعناوين لها، ولكنها مجردّ أرقام فى مجموعات فردية، كما لو كانت لحظات، أو نبضات، لتيار واحد. إن ما يعنيه **خواروس**، وما قد عناه منذ البداية بـ «الشعر الراسى» هو شىء يُستخلص من القصائد نفسها من الجذور والتطلّعات الكامنة فى أشكالها النهائية. هناك مفتاح بارز فى القصيدة المكوّنة من ثلاثة سطور التى توجد فى بداية المجلّد الأول كنوع من التقديم لكل شىء سوف يتعاقب:

الذهاب إلى أعلى هو فقط
أقصر قليلاً أو أطول
قليلاً من الذهاب إلى أسفل.

(١) كورونل دوريجو، محافظة بونس أيرس.
(٢) ١٩٨٨ .

روبرتو خواروس Roberto Juarro

خمس عشرة قصيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

I

الحياة حذر ضروري

مثل الظلّ للشجرة.

لكن هناك شيئًا مُفرطًا،

كما لو كان ينبغي أن تتفادى الحياة وثبتها

أو أن يلقى الظلّ بنفسه إلى الخلف وليس إلى الأمام.

العُرْى وُجِد قبل الجسد.

وأحيانًا يتذكّره الجسد.

II

هناك اثار قدم لاتنطبق على قدمها.
هناك اثار قدم تتوقّع قدمها،
هناك اثار قدم تصنع قدمها.
هناك اثار قدم أقرب إلى القدم من القدم.

ما الذى تستطيع القدم أن تفعله
عندما تتبدّى هذه الأشياء لها؟
لاشيء إلاّ
أن تستدير نحو الهواء.

III

الآخر الذى يحمل اسمى
شرع فى أن يجهلنى
إنه يستيقظ عندما أنام.
إنه ينسخ اقتناعى بأنى غائب،
إنه يشغل مكانى كأن الآخر كان أنا.
إنه يحاكينى فى القرينات التى لا أحبها.
إنه يشحذ محاجرى التى أسيء استخدامها.
يُبطل مفعول الإشارات التى تجمع بيننا،
وبدونى يزور صيغ الليل الأخرى.
محتذيًا حذوه
الآن اشرع فى أن أجهل نفسى
ربمّا كانت الطريقة الوحيدة لنبدأ
معرفة أنفسنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

IV

الأشكال تولد من يدٍ مفتوحة.
لكن هناك شكلاً يولدُ من يدٍ مغلقة.
من تركيز اليدِ الأكثرِ حميمية.
من اليد المغلقةِ التى ليست - ولن - تصبح قبضة.
الإنسان يتجسمّ حولها
مثل هزيع الليل الأخير
مولّدًا الضوء الذى يتواكب مع الليل.
وبهذا الشكل
ربّما يمكن أن يكون غزو الصفر ممكنًا
إشعاع النقطة بدون بقية،
أسطورة الفراغ فى الكلمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

V

سرداب طويل يقترب من فمى
وهو يخفض صوتى،
هذا الخاتم الذى لاينهى الانغلاق ابدًا.
لقد بحثتُ دون جدوى عن كلمة
لاستخدمها كإصبع للخاتم
الذى يزداد اقترابًا الآن.
إذا كان هذا السرداب طويلاً بما يكفى
لكان قد عاد من نهايته كلّ مرة.
لكان هو الإصبع، نفسه.
عندما يكون هناك إصبع فقط سوف ينغلق الخاتم

VI

الموت طريقة أخرى للنظر
قمر الموتى اكبر سنًا
ولم يعد يُحدث مدًا.

وقمرك طريقة أخرى للنظر.
قمر الحياة أصغر سنًا
وهو نفسه كان المدّ.

بين كلا القمرين،
قبل الموت وبعد الحياة
نحن عظمة نظر
راقدةً وراء بحر لايبدأ ابدًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

VII

الحجَرة حجْر ملتوٍ
حيث مناورة الطائر المفتوحة في خطر،
لكنها ايضًا ذاكرة مفتوحة
حيث قبضة الطائر المطبقة
تسوخ مثل خطر غير متوقع.

لابدّ من وجود مغزىً
حيث رحلاتُ التناسي تتوقف
والأشكال تتذكّر.

VIII

لغة غير ملتزمة، تعبير منتشٍ،
يحرّك شيئًا في موت الأشياء،
وسط الصيحات المقسّاة،
وروائح الحبّ المنتهي،
النساء بلا ظلال،
قواقع لا أحد.
إنها ليست حياة ملأى بثقوبٍ
تقطُر وتخلّف بقعًا
إنها ليست اسمًا منسيًا
يحاول أن يتملّص من موضوعه
اللغة التي لايسندها شيء
ضلّت الطريق إلى الموت،
أكثر وحدة من الأشياء،
أكثر وحدة من الأسماء
عندما تُترك وحدها.

الذكرياتُ تطفر من العينين
مثل الألوان من قفص الضوء
الذي لايسمح الآن إلاّ للأبيض فقط.
إنها تذهب لتنقر خدود
أشياءٍ معينة تهيمُ ضائعةً عبر العالم
وهي تعود من خلال العينين مرة أخرى
إلى غابة رخاوتها وجوانب أخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن هناك إحداها، ذكرى أو وشم

يرفض أن يعود عبر العينين

ويظلّ يدور مثل خروج أخرس،

عين نفسها، منجرفة نحو لامكان

الذكرى التى محت الماضى.

الا يأتى الليل، او ربّما ايّ شيء اعمق

ويصنع جسدًا اخر لها، غابة سرية اخرى

من علامات منمنمة

حيث ربما يكون سراب فقدانها، بلا زمانٍ،

مكانًا جامدًا في النهاية بين يدين محبّتين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

X

فريدٌ كلّ ليلة،

القلب فى الرأس، بدون عنق.

تسافر عبر العالم فى بدلةٍ ذات صدى،

نكهة فى أزياء مياه حيّة،

تسحق قمر الموتى ذا لون (السبْيا).

مِشية هى وقفة جامدة

بدون زهرة عباد الشمس بدون مقابر بين النجوم،

قدم جذر والأخرى سحابة،

العينان قلب كلمة شيء،

الكفّان حيوانان

في غابة أيديهما.

وبين الصخور، والكسيحين والآلات،

قبضتك فوق جبل أن تكون وحيدا،

مستيقظًا حتى ولو انك نائم،

تفسير كلمة «إنسان»

في المكان الإنساني

حيث كلّ شيء موضع شك.

وعندما أراك، نعم أتذكر.

لايهمّ ماذا او مَنْ، اتذكر.

الجلد ريح صلبة

تتواصل نحو الداخل ونحو الخارج

مع الجلد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

XI

عانق راسك

كما لو كنت تستطيع أن تحميها.

عانقها حتى تستطيع الفكرة

أن تعانق فكرة

عانقها حتى تشعر

بفكرة يديك.

XII

كوب ماء

يجمع بعد ظهر اخر

داخل بعد الظهر.

خليط زمان منفصل

وفى لحظة ينفتح باب الإدراك،

الباب الذى لايحتاج إلى أن يُدفع

لينغلق.

واشرب كوب الماء

هذا مرتين.

XII

مخلوقات ما بعد الظهيرة

تضرم نيران خيالها

وتسند السماء

بأسلاك غشاء الضوء الغارب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخلوقات ما بعد الظهيرة

تعرف انه لاينبغى أن تتحدّث

لأن الحديث هو تناسل

من عصور اليوم الأخرى.

حتى ولو أن كلماتها ربما

قد تغذّى الليل.

XIV

الوجوه التى تخلّصت منها

بقيت تحت وجهك

وفى بعض الأحيان تَنْتُوْ

كأن جلدك لايستطيع أن يحتويها.
الأيدى التى تخلّصت منها
تنتفخ أحيانًا فى يدك
وتمتصّ أشياء أو تخرجها
مثل إسفنجات متنامية.
الحيوات التى تخليت عنها
تبقى بعدك فى ظلك
وذات يوم سوف تداهمك مثل حياة
لتموت ربمّا فى الحال.

XV

كل شىء يصنع يدْين لنفسه.
الشجرة على سبيل المثال
لكى تقسم الريح.
كل شىء يصنع قدمْين لنفسه.
البيتُ على سبيل المثال
لكى يقتفى شخصًا ما.
كل شىء يصنع عينين لنفسه.
السهمُ على سبيل المثال
لكى يصيب الهدف.

كل شىء يصنع لسانًا لنفسه.
الكأس على سبيل المثال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكى تتحدث إلى النبيذ.

كل شيء يصنع قصة لنفسه.

الماء على سبيل المثال

لكى يفلت بعيدًا.

والإنسان فى الوقت نفسه

يتخلّى عن يديه

يتخلّى عن قدميه

يتخلّى عن عينيه

يتخلّى عن لسانه

يتخلى عن قصته

ليصنع إنسانًا اخر

ويستمرّ فى قيادة

هذا الموكب الذى لم يُسمع عنه

هذه الغيرية المتراكزة

التى يتخلّى مركزها أيضًا عن نقطته

ليصنع مركزًا اخر.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

عبد الستار ناصر

تجربتى فى كتابة القصة القصيرة ماذا فعل أبى فى قصتى وحياتى؟!

منذ تسع سنوات وأنا اكتب اجزاء تجربتى على شكل امسيات يحضرها لفيف من القراء والمعنيين بالفن القصصى، كان الجزء الأول عن «الطفولة والصبا» وراح الثانى إلى منزل السفر والنساء والماضى، وجاء هذا الجزء - ولعله اهم فصول هذه التجربة المتواضعة وابرزها - مخصصاً عن «الأب» رمزاً وحقيقة وتأثيراً.

بعد اعوام من الحصار والحروب والبكاء والحنين والرغيف الملوث بالدموع، بعد صراع وامنيات وشهيق منكسر حزين، جئت اكتب عن اخطر «مجرى» واول «ينبوع» فى حياتى، خصصته كاملاً عن رجل فى العراق كان اسمه **ناصر الزوبعى**، قيل لى ذات نهار - وأنا فى الرابعة من عمرى - إنه أبى، ولم اكن يومها بحاجة إلى رفضه أو الموافقة عليه، فقد كنت اصغر من خرقة مبللة فى بحر هائج لا يحق لى ان ارفض ولا افهم يومها ما معنى كلمة «اب».

لهذا، اعطيته الحق بالتصرف بى، كما يشاء، لم اعلم فى حينها أن امى (**حفيظة فارس عبد على**) هى الزوجة الرابعة فى اسواق أبى، وانها - محض مصادفة - صارت امى دون بقية النسوة اللاتى تشردن تحت امواج رجولته، لم اسأل ابداً كيف يتذكر ابى اسماء بناته واولاده، وقد صار راس هذا يشبه راس ذاك، والحذاء الذى يقذفه (**عبد الواحد**) فى وجه اخته (**فاطمة**) يشبه الحذاء الذى اغفله (**حسن**) فوق راس (**نورية**) ساعة ان فرض عليها أن تجلس كالتمثال فى حضرته عندما يتكلم.

كنا اكثر من نقاط الحروف فى كتاب مزحوم بالشاءات، لا احد يدرى بأحد، نسمع مرة عن (مومس) أو نسمع عن (لص)، أو تصل إلينا انباء (مناضل) فى الحزب الشيوعى قتلوه صباحاً عند باب البيت ، ربما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُخبرنا شرطى عن (مخبول) فى مقهى الطاطران، أو، من يدرى، ربما عن رجل هجر البلاد إلى أمريكا ، ثم ، بعد شهر واحد أو خمسة شهور ، يسحبنا موج عارم مجنون ، إلى حقائق لم نكن لنفكر فيها أو نفطن إليها ، فهذه المومس ، وذلك الحرامى ، وقبلهما هذا المخبول الغريب ، بل ، وذاك المناضل الشيوعى المارق الذى ذبحوه ، كلهم ، مع المهاجر الذى ترك العراق - أيام نورى السعيد - وراح إلى جبال الثلج ، إنما (هم) كما عرفتهم ورأيتهم بنفسى ، بل ، بهذا البؤبؤ العسلى النافر : أبناء وبنات عائلتى أنا ، عائلة ناصر جدوع الزوبعى !

لكن ، لا أحد يدرى بأحد ، فقد كان ذاك المنزل الكبير فى محلة الطاطران أكثر بيوت بغداد نفورا، ونضالا، وفجورا، وكرما، وفقرا، وأكثرها إحساسا بالوطنية وانفلات الطقوس وأبعدها مسافة عن النظام والتقوى والمسئولية المريضة التى تحكى ثلاثة أعوام عن الضمير ، لتراها بعد ثلاث سنوات بلا أى جزء من الضمير.

هناك ، تحت خيمة من شبق جامح ، بدأت أرى أبى ، لم يكن يومها يصدق أن هذا الطفل الذى لم يصل التاسعة بعد ، إنما (يراقبه) فى الليل كما فى النهار ، أبى - يا لهذه التسمية المقدسة الكاذبة - كان هو المسئول الأول عن منزل تسكنه الأزمات والفقر والأمنيات معا .. كان يدرى (رحمه الله) كيف ينسج (الفخ) لهذه السيدة الشهية زوجة العطار وهى واحدة من نزلاء البيت ، تجمع الدراهم يوما بعد يوم لئلا يطردها أبى فى نهاية الشهر ، هو نفسه الذى راح يساعدها على جمع المال ، يعطيها من راتبه الفقير لئلا يطردها - أمام بقية النزلاء - فى نهاية الشهر.

أما ثمن الكرم الذى لا يصدق آنذاك ، فقد كان هو نفسه الثمن الذى نعرفه فى كل زمان ومكان.

أبى ، كان يفهم تماما، أن المرأة لا تريد أن (تخون) مطلقاً ، ولهذا كان يساعدها - فعلا - على صيانة نفسها من (الآخرين) .. وكما تفهمون طبعا، لم يكن أبى - فى رأى نفسه - أى واحد من هؤلاء (الآخرين) فهى لا تشعر معه بالخيانة، مادام كما ستراه تلك السيدة أو سواها، معصوما من النجاسة والخسة والبذاءة والبخل، إذ ساعدها على البقاء فى البيت طوال عام كامل أو نصف سنة ، بحسب قدرته على الصبر ، وأيضا ، بحسب ما تملكه هذه السيدة أو تلك من إغراء وإنتاج ومتع ومخاطر.

اعترف بأن أبى ، كان يخاف النساء ، برغم ذاك الولع الطافر المسعور بهن ، أعنى ، كان يخاف أزواجهن طبعاً ، ولهذا ، لا يمكن أن يتحرش أو يغمز أو ينطق بشىء مع أية واحدة قبل أن يغريها بشىء - أى شىء - ويطمئن إليها قبل أن يخبرها بما يتمنى.

والنساء عند أبى على ثلاثة أنواع ، واحدة سوف تقول (كلا) وهى تعنى (نعم) والثانية ستقول (ماذا دهاك) بغضب ، ثم تسأل نفسها (ماذا دهانى) بهدوء ، أما الثالثة فهى أكثرهن شجاعة ، إذ سوف تأخذ مفتاح الغرفة منك ، وتقول (نعم) بلا رتوش وبلا خوف وبلا ضياع وقت هى أكثر منك حرصا عليه .. وكان أبى يعشق النوع الثالث هذا ، ذلك أن أبى من النوع الذى لا يريد أن يتأخر مطلقا عن أداء واجبه الغريزى الذى ابتلاه الله والشيطان به منذ نعومة قلبه ، وقد كتبت عن أبى عشرات القصص القصيرة ، هو البطل (الشمين) الذى أرفض أن أبيعه فى المزاد العلنى ، أنا - دون أبى - لا يمكن أن أكتب ، يوم أنزلته فى التابوت الخشبى ، شعرت - فعلا - بأننى أخذت قصصى وخيالاتى وذكريات عمرى وعشيقاتى وسيئاتى وحماقاتى وعنف ذاكرتى ومضيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بها إلى المقبرة .. قلت يومها (وداعا يا ناصر جدوع ، وداعا يا صديقى ، أيها الفقير الغنى ، وداعا يا من أعطيتنى القصة ورميتنى إلى الهلاك).

لا أحد يدرى كم هو حجم الذعر الذى سوف نحس به يوم ندفن موتانا .. هى قصة تتكرر ، لكن حجم الذعر فيها واحد لا يتغير ، يوم أعطيت أبى للتراب وقرأت عليه (الفاتحة) لم أكن أصدق مطلقا أن هذا الرجل المخفى تحت طيات الأرض إنما هو نفسه (أبى) لكننى ، معذرة لم أخف يومها على جسدى من الموت ، أبداً لم أكن أخاف على جلدى من العمل البشع الذى سيأتى إليه ، كنت أخاف على الناس الذين أحب ، لا أريد أن أرى أىّ عزيز يموت قبلى ، لا أطفالى ولا أمى ولا (بعض) أصدقائى ، ولهذا ، أنا لما أسمع خبر الموت ، أى موت ، لا أبكى ولا أتذمر ولا أنطق بكلام ، ذلك أن الموت مازال بالنسبة لى حالة لا ينفع معها البكاء ولا التذمر ولا الكلام، أنا حقا أسأل الله سبحانه وتعالى : لماذا نموت ؟ وهو سؤال سخيف ، لكنه معى ، يسكن فى ثيابى ويمرح تحت مساماتى وينام كل يوم على فراشى.. لماذا نموت؟؟

علمنى هذا السؤال الحزين، أن أكتب، الكتابة حالة من حالات البقاء حيا، وهى أطول شهيقاً وعمرا من الجسد البشرى، منذ كم من السنوات مات (شكسبير)ومازال حيا على المسارح وفى بطون الكتب الصفراء ؟ منذ كم من الذكريات رحل (طه حسين) ومازال يجلس معنا فى المقاهى والبيوت؟ منذ كم من القصائد والشهور مات (المتنبى) وها هو يمشى بصحبة مئات الشعراء، يسرقون كحل عينيه، ودون وعى منهم يؤكدون على أنه مازال وسوف يبقى حيا بين البارات وذكاكين الكتب القديمة ومنازل الفقر والفوضى والجمال.

أبى علمنى - بقسوته معى - أيام طفولتى، كيف أُنقذ نفسى من قضبان العائلة، وعلمنى بعد موته، كيف أبقى على قيد الحياة يوم قررت - بسببه - أن أبقى على قيد الإبداع حيا، على طريقة من سبقونى، أعيش وأكتب وأغنى مع كل يوم أرى فيه أن شهيقى مازال بخير. اليوم، بعد أن فارقنى أبى، أنظر إلى الوراء بهدوء، أحدق إلى حقائب مليئة بالقصص القصيرة ، لم أكتبها بعد، كلها تحمل وشم السيد ناصر جدوع الذى أعطانى اسمه دون أن يدرى - ليرحمه الله - أننى الوحيد بين أولاده وأحفاده من سيعطيه حفنة من البقاء، وكومة من السنوات تضاف إلى سنواته وشهيقه الذى انقطع فى السادس عشر من آب ١٩٩٢وكان اسمى آخر ما نطق به، وهو اليوم الوحيد الذى بكيت فيه على أبى وأنا أرى مائة وعشرة أعوام تختفى طى مترين فى مقبرة الكرخ، لا أحد يدرى أن تلك (الجثة) التى تنام هناك، كانت وراء نفورى وكتاباتى ونوبات غضبى وانفلاتى وهياجى ورعشة قلبى ، وإنما هى التى أورثتنى شبقى وأعصابى وفوضاى ونزقى وغرورى وبربريتى وبراءتى معا .. تلك الجثة ، وعلى امتداد أربعين سنة ، كانت أبى!

رخوة، وبلا نظام، فوضى ، وبلا قيادة، كانت حياة عائلتى تحت خيمة السيد (الأب) الذى يسافر إلى طهران واستانبول دون سؤال أو اعتراض من أحد، هكذا، على حين غفلة نسمعه يقول: غداً أسافر.

ويسافر فعلاً، لا يمنعه طفل مريض، ولا زوجة فى الشهر التاسع من حملها، لا يسأل عن بيت قد يتهدم ولا يلتفت إلى جسد - فى غيابه - قد يستباح، يأخذ جواز السفر والحقيبة ويمضى بسرعة لئلا يمنعه طارئ - غير ما ذكرنا - أو يكسر شوكته وعناده ماليس على خاطرنا من أسوار وأقفال وموانع.

كنا نراه يمشي بسرعة ، لا كلام ولا سلام، فهو على موعد ـ هناك في طهران أو أنقرة ـ مع امرأة لاشك أنها أجمل من أمهاتنا وأطول قامة وأعلى شأناً من عشيقاته المبعثرات على امتداد أخطائه ورغباته المتناثرة شرقا وغرباً.

أبي، لم يكن يحب النساء (كما نحب)، أنا وحدي على يقين (أن أبي لا يحب النساء) ذلك أن الرجل الذي (يهوى، ويحب، ويعشق فعلاً) لن يختار طوال حياته سوى أنثى واحدة ، وكل اللواتي يأتين بعدها إنما يأخذن من الرجل ـ أي رجل في الأرض ـ بقايا ذكريات، أو بقايا مأتم أو بقايا حب، أو بقايا قصة حزينة.

وأبي ـ كما أعرف تاريخه السري ـ أحب مرة واحدة في حياته ، امرأة لم يستطع أن ينالها ، اسمها (نجمة) كانت أكبر منه في كل شيء، عمرها يزيد عامين عليه، وأخلاقها تزيد على ذلك مرتين، فما تمكن أن يخدعها، ولا تمكن أن يحذفها من رأسه، وكان أن غلبته على رجولته وتزوجت من رجل في الجيش، أيام كان الملازم الثاني ـ بنجمة واحدة ـ يساوي في وجاهته عشرين من نبلاء الحاضر.

ولم يكن أبي أيام شبابه وصباه، من النوع الذي يتسامح هكذا مع نوع من النكسات والهزائم، ولذا، كان عليه أن ينتقم من تلك السيدة التي رفضت أن يخطفها أبي، والتي رفضت إطلاقاً أن يتزوج منها.

وجاءت السنوات الثلاث بعد زواجها، مزرعة من أفكار، وبساتين من مؤامرات وخدع صبيانية، أراد أبي أن يمر منها إلى تلك (الزوجة) المصون التي أخرجت لسانها سخرية من وسامة أبي ونزقه ومن ثيابه الغالية التي كان عمي (المهاجر إلى نيوأورليانز، في أمريكا) يبعث بها إليه ليزداد بها نزقا ووسامة ويطمر بها بعضاً من الفقر الذي يطاردنا في عموم أحلامنا وعلى طول حياتنا المزحومة بالحرمان.

ولم تنفع أناقته وثيابه المحشوة بدولارات أمريكا، وكان على أبي أن يفكر في حل كاسح يستولي به على عواطف (نجمة) شاءت أم رفضت . فقد أعماه الحب والشهوة معاً ، وصار (يغني) ليل نهار في زورقه الخشبي الذي ينقل به أهل الرصافة إلى جانب الكرخ ، وينقل معه شباب الكرخ إلى شرفة بيتها في الرصافة .. كان أبي يومها (بلاماً)(*) شريفاً في النهار وعاشقا سيئا في الليل.

وكما يحدث دائما في السينما المصرية ، بل ، في قصص وأفلام (التلمساني) العجيبة أو أفلام حسن الإمام ـ التي يعرفها أبناء الماضي ـ سافر زوجها الضابط إلى فلسطين في مهمة رسمية ، وترك الزوجة الجميلة وحدها ما يزيد على شهر واحد ، تمكن أبي ـ وقد اكتشف خللا في العلاقة بين نجمة وزوجها بعد ثلاث سنوات من الزواج ـ تمكن من العثور على ثغرة قد يدخل منها إلى ذاك الحصن المنيع الذي اسمه (نجمة).

ولم يكن أمامه غير تلقين إحدى قريباته، كلاماً ستقوله في حضرة السيدة التي جُن بها أبي (قد تسألون الآن ، وكيف عرفت أنا بذلك؟ وسوف أقول لكم ببساطة: إن هذه السيدة (نجمة) التي مات عشقاً بها أبي وباع نصف أعصابه وأمواله وأحلامه وإنسانيته من أجل الحصول عليها، كانت هي زوجته الأولى التي تمكن بعد رحلة دامت أربع سنوات من العذاب والمؤامرات والغناء فوق مياه دجلة ، تمكن أن يعمل على طلاقها.. تزوجها

* بلأما = ملاحا أو مركبيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوراً بعد مائة يوم فرضوها عليه لئلا تكون السيدة (نجمة) حاملاً بطفل من زوجها الأول الذى صار ملازما أول ويمشى بنجمتين ، ولكن، بلا (نجمة) معه!

حكايات أبى تؤرشفها بعض قصصى، كتبت عنه الكثير، ومازلت أراه بين الحبر والخيال وسطور أوراقى، بطلا بين أفضل أبطال قصصى، لا تنافسه فى كتاباتى غير حبيبتى وسيدتى وجنونى الطافر الأبدى ، لاتنافسه غير امرأة واحدة سميتها ذات يوم : ولية أمرى ومازال عطرها ولون عينيها وكل شىء فيها ولياً من أوليائى أسلمه أمرى وأنام هادئا فى حضرة همسة ، أو بسمة ، أو رجاء ناعم على غد أجمل وأحلى.

اليوم ، وبعد أن رحل أبى عن نهر دجلة وعن نهر الحياة ، مازلت أصغى إلى أشرطة كنت ملأتها بذكرياته، مسجلة بصوته ، يحكى فيها ما أحكيه الآن لكم ، سوى أننى أكتبها بهدوء ، عن رجل لم يفهم الهدوء ، فقد كانت سنوات شبابه فوضى ، وأسفاراً ، وقماراً ، ونساء ، وتبذيراً بخلايا الجسد الذى ما كان يصدّق يوماً أنه سيموت .

فى أول مرة أخذنى فيها إلى طهران ، كان عمرى تسعة أعوام ، كنت فى الصف الثالث الابتدائى ، اتباهى الآن أن ذكائى يومها كان يوازى طالباً فى الجامعة ، فقد كنت أفهم كل شىء ولم يستطع أبى أن يخدعنى أيام كان يُغلق الباب ويتركنى وحدى فى شوارع (طهران) على أن أعود فى الوقت الذى يحدده لى ، تماماً ، بعد أن تكف بكتريا شبقه ويشبع من تلك المومس التى تنام هناك بين أنيابه وتحت عظامه ولحمه الذى لا يشبع أبدا.

ولعل أغرب ما فوجئت به أيام طفولتى وصباى ، أن تلك «المومس» التى تكرر الذهاب إليها فى بيتها الجميل ، عند سفح بعيد فى أطراف طهران ، لا أتذكر منه الآن سوى أعشاب وزهور وماء يخرج من (مضخة) أثرية ، تلك المرأة التى تجاوزت الخمسين من العمر ، والتى تغازل أبى أمام عينى ، أغرب ما فوجئت به بعد عامين ، وربما ثلاثة أعوام ، أنها كانت زوجته على سنة الله ورسوله ، لكنها ترفض العيش فى أيما شبر من الدنيا سوى ذاك البيت المنمنم المزخرف بالأنوثة والعطر والشبق الذى شعرت به حتى (أنا) مبكراً ولم يكن عمرى فى الرحلة الثالثة إليها ، وإلى طهران ، غير اثنتى عشرة سنة ، فكيف لا يتزوجها أبى ، وهو الرجل الذى كله رغبة وشهوة واحتراق وجنون؟

لذلك أعطيته الحق ، كاملاً ، فى خيانة أمى وخيانة (نجمة) وقبلهما زوجته (سنية) التى هربت منه فى ليلة عُرسها ، ولم يرها حتى ساعة موته (!) ولهذه السيدة قصة لا تشبه القصص ، أو هكذا كنت أحس بها أيام براءتى.

سنية ، امرأة أكثر من بسيطة ، أكثر من ساذجة ، أو هكذا تبدو أول وهلة ، لم تكن (مسلمة) كانت صابئية، من دم يختلف قليلاً عن الدم الذى جربه أبى فى بقية النساء، ولهذا السبب العابر ، أراد أبى أن يجرب هذا النوع من المسامات الصابئية ، وما كان بين يديه من حل ، بسبب التقاليد والقوانين الدينية الصعبة ، سوى الزواج منها ، لكن سنية ، لم تكن عذراء يوم تزوجها أبى ، كانت تريد أن ينقذها أبى أو أى (غبى) فى الكون ، عساها تعيش بعد ذلك فى (عذر) شرعى (أنها تزوجت) وتستمر فى حياتها بالطريقة التى تشاء.

كان أبى ضحية خطأ يستحقه تماماً ، وسنية ، كانت أول امرأة ضحكت عليه ، ذلك أنها بعد ليلة عرسها ، هربت مع الرجل الذى تريد ، ولم يفهم (ناصر جدوع الزوبعى) لماذا هربت سنية وقد تزوجها وأعطاها منزلاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واسما وسمعة طيبة بين البيوت ؟ذلك أن أبى كان يفهم شيئا ـ كما قال مرة ـ واختفت عن بصيرته أشياء كثيرة لعل أخرها أن سنية تركته بعد ليلة واحدة وقد أعطته ما يريد من لحم وأشياء لم يرها هكذا في جسد نافر مخبول، وهى وحدها السبب ـ كما أرى اليوم ـ في جنون أبى الذى طارده مع النساء في كل مكان ، يفترس الواحدة منهن ثم يهرب منها ، كما فعلت (سنية) دون أن يفكر لحظة واحدة في دموع تلك التى عافها بلا أى ذنب ودون أيما سبب سوى أنها تشبه امرأة أحبها ذات يوم وكان اسمها (سنية) ..

هذه السيدة التى جن بها أبى ذات يوم ، مازالت على قيد الحياة ، في السبعين من العمر ، وقد رأيتها قبل أيام قرب وزارة الدفاع تسأل عن جندى مفقود اسمه (عرفان) عرفت بعد يوم واحد أنه ثالث أولادها ، ولحظة أن أخبرتها أننى (عبد الستار) بن الحاج ناصر جدوع ، شهقت وقالت : أما زال على قيد الحياة ؟

فقلت لها : أنا وحدى ياسيدتى من يعرف كل شئ عنكما .. وأبى مازال حيا يسأل عنك .

فقالت بهدوء : سامحه الله ، إنه لا يعرف الفرق بين المرأة والبعير.

وعندما أخبرتها بما أعرفه عنها ، قالت : هذا كلام مضحك ، لا أعرف كيف تصدقه أنت ، فقد بقيت زوجة لهذا الرجل أكثر من عام واحد ، ثم حاربنى بالنساء ، يأتى بهن إلى البيت على هواه ويرحل معهن إلى حيث لا أراه ، ولم يكن أمامى ـ وقد أصابنى مرض فاجع بسببه ـ سوى أن أترك الفراش وغرفة النوم لمن يشاء لها الدخول، وقررت نسيانه كما ينبغى نسيان أى مريض لا علاج له.

قلت لها : إنه يحلم أن يرى سنية ، منذ سنوات وأنا أسمعه يتمنى ذلك ، فقالت وهى البسيطة الساذجة جداً :

لا تصدقه أرجوك ، إنه يحب أى شئ يتخلى عنه وإذا ماتركته معزاة فتراه يبحث عنها في كل زقاق وممر وبيت، وإذا ما عثر عليها وأعادها ، فسيتخلى ثانية عنها .. أرجوك أن تصدقنى أنت.

أرعبنى حقا ما قالت ، تلك السنية التى تسللت إلى أبى على غفلة من نسيجه الخرب الدموى ، هو الذى أعطانى جملة (أخطاء) سميتها الصواب وأنا أفكر في قدسيته وسموه وتاريخه أيام طفولتى وصبباى، ومنها، من سنية، قررت أن أتخلص من هذا الموروث المرعب الذى عافه أبى في ممرات عقلى وربما في نسيجى أيضاً.

أية لعنة ياربى، أننى اكتشفت زيف هذا الرجل الذى كان أبى ؟ أنا لا أصدق اليوم كيف تمكن (ناصر جدوع الزوبعى) أن يعيش بلا عقاب طوال حياته ، هو الذى اغتصب الدنيا وكان يسرق ما فيها من متع وافخاذ ونهود ، والذى كان الزواج ـ بالنسبة إليه ـ مجرد ورقة يخدع بها القضاة ويفعل بعدها ما يشاء بأحلى النساء؟؟ كيف تمكن هذا الرجل الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة أن ينام ويصحو ، ويصحو وينام مع أقرب النساء إلى روح المستحيل وأقربهن إلى جسد المعجزة؟

ورغم هذا ، سأقول بإصرار ، إن أبى رجل مسكين ، لم يفهم من السياسة سوى أنها (نورى السعيد) ولم يفهم من الحزب الشيوعى سوى أنه مجرد شئ أحمر ، ولم يفهم من النساء سوى أنهن (متعة) و(انتصار) وسباق رجال يركضون كما الخيول أو كما الكلاب على عظمة دسمة .

حزين عليه أنا ، برغم كل حماقاته وعيوبه وتاريخه المزخرف بالنساء ، حزين عليه أنا ، لاسيما وقد أنهى سنواته بالذهاب إلى بيت الله الحرام ثلاث مرات ، وفى

كل مرة يرجع فيها إلى بيته العتيق ، يكرر الذنوب نفسها ويمضى إلى جاراته يتحرش بهن على أمل فى الراس (أن الله سيغفر كل شىء ما دام أبى قد مضى إلى كعبة الغفران ، يضرب الشيطان هناك ويرجمه بالحجارة والأمنيات : أن يكون الله قد رأى الحجارة ولم يشهد التحرش بالنساء) !

فقيرا كان أبى ، لا أفهم حتى اليوم ، كيف سافر إلى الكرة الأرضية شمالاً وغربا ، من أين يرحل صوب الهند ويبقى هناك عاماً ويزيد ، ثم يكرر الرحيل إلى طهران عشرات المرات ، ومن بعدهما إلى أنقرة واستانبول وصوفيا ، كيف تمكن هذا الرجل البسيط أن يأخذنى إلى القاهرة وعمان ودمشق وبيروت هو الذى كان راتبه الشهرى مجرد دنانير لا تزيد على عشرة؟

هل كان أبى عميلا لجيش سرى فى (برلين) مثلا ؟ أم كان جاسوسا فى حضرة (الرايخ الثالث) ؟ هو الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، ألا يمكن أن يخدعنا ، مثلاً ، إذا ما أصبح جنديا يحارب أعداء (الشاه رضا بهلوى) فى طهران أو (معارضا) لنظام ستالين حقداً على شاربه الكث الذى تختفى تحت ظلمته عشرات النساء من (ستالينغراد) أم كان أبى مجرد (بلاّم) يغنى على هواه وينام على هواه ويبكى ويصحو ويهوى على هواه؟

أنا أعترف الان ، بأن أبى ، ذاك النحيف القوى الفقير ، لم يكن أى واحد من (هؤلاء) لكنه ، كما يعرفه الموتى من (أصحابه) كان أكثر من عميل وأكثر من جاسوس وأكثر من معارض وأكثر من بلاّم ، لأنه ، أصلا ، كان يحب ، أو يتمنى ، أن يكون كل ذلك مرة واحدة ، مجرد حلم ، أو أمنية ، كما فى السينما ، وكما فى إذاعات الدنيا يومذاك ، ولم يكن أى شىء من هذا سوى رغبة صبيانية تزيد قليلاً على حلم كاذب أو تزيد ، خطأ ، على عقل مراهق يعشق أن يحقق أى شىء دون أيما ثمن ودون أى شىء، ولهذا السبب نفسه أخفى عنا ، أبى ، تلك الدولارات التى تأتيه من (نيواورليانز) من عمى المهاجر إلى هناك ، أخفاها عن الدنيا كلها ، ليبدو أمامنا غريباً ، غامضا ، وهو يسافر ويعطى النساء نصف إيجارهن ونصف أحلامهن ، ليأخذ بدوره ما يشاء من أحلام وإيجار وتباه.

لهذا ، مازلت أقول مع نفسى وأحيانا أكتب فى مذكراتى : إن أبى لم يجد سبيلاً إلى إرضاء غروره ، هو الذى لا يملك أى شىء ، سوى سبيل النساء ، ينتصر عليهن ، ثم يجرب النصر ثانية وثالثة بعد كل نصر سابق، نصر من هذا النوع اليسير الممكن ، بلا حروب ودون بنادق وبلا ضحايا ، ودعونا نتذكر أن الحصول على النساء فى الماضى أصعب مئات المرات من الحصول أو الفوز بهن فى الحاضر .. وكان (النصر) آنذاك يوازى ملاحم من النصر فى أيامنا هذه ، لاسيما أن السلاح الذى كان يستخدمه الرجال ليس أكثر من غزل فقير ، وأحيانا مضحك ، غزل يمضى إلى النساء عن طريق النساء ، وهى لعبة قديمة كما تعرفون ، لكنها ، مازالت (حية) حتى يومنا هذا ، دون أن يتطور فيها أو يضاف إليها أى شىء سوى أن الموافقة تأتى بشكل أسرع.

أبى، يرحمه الله، كان يحبنى أكثر من بقية أخوتى وأخيّاتى، أنا ، كما يقال عنى ، آخر العنقود، فى شجر العائلة، كان معى ستة أخوة وأربع أخيّات، وأبى كان يكرر أمامى سورة (يوسف) بين شهر وشهر، وأحياناً بين يوم ويوم «قال يابنى لاتقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً، إن الشيطان للإنسان عدو مبين» ثم «إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة، إن أبانا لفى ضلال مبين» يقولها، كمن يريد أن يذكرنى أو يرشدنى إلى حقيقة لم أكن أفطن إليها، هى أننى الولد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوحيد من زوجته الأخيرة، وأننى قد أكون - كما يظن - ضحية حقد قد يأخذنى إلى القتل أو إلى ذنب كاذب يشرب دمى على غفلة من رقابته وحرصه، ولهذا السبب فقط، كان أبى يأخذنى معه فى كل رحلة وفى كل مهمة قد يطول أو يقصر زمانها داخل أو خارج العراق.

وأبى - منذ طفولتى - أحب ذكائى واختلافى عن بقية العائلة، يتباهى بنجاحى فى المدرسة، يشترى عباءة لأمى فى كل مرة أعطيه شهادتى ويرى فيها أنى الأول على مدرسة (الأشبال الابتدائية للبنين) ثم الأول على متوسطة اليرموك، وكذلك الأول فى إخفاء جرائمه وأسراره فى طهران وأنقرة واستانبول، بل، الأول أيضاً فى طمر أكبر مفاجآته يوم تزوّج تلك (الطهرانية) الشهية التى كان بيتها على سفح من شبق وشفاه وفراغات كنت أحس بها قبل أن أراها وأعيش فيها كما عاش أبى وراها.

أعترف بأننى فخور بهذا الرجل الغريب الذى أحتاج إلى زمن - بعد موته - كى أصدق أنه كان أبى.. رأيت منه - على بساطته وعفويته الملفقة - ما لم أعثر عليه فى دهاقنة التاريخ من رجال مولعين بالمرأة والجنس والمكر الرجولى الذى يحتاج فيه المرء إلى عشرات السنوات ومئات الدروس حتى يفرض الواحد منهم إرادته على أمرأة محصنة بالعفة والشرف الرفيع.

أبى وحده الذى التفت إلى صفة (الرفيع) وفسرها على طريقته، ثم تمكن بشطارة ابن البلد من قطع ذاك (الرفيع) ليأخذ مايشاء، وقت يشاء من مسامات، وشفاه، وزوايا لحم دافئ، وتمكن هو (الأمى) الذى لايفهم القراءة ولا الكتابة من أخذ حصص الكثيرين من علماء ذاك الزمان وأشطر من فيه من عباقرة ومؤدبين وأغنياء ومتمردين ورجال سياسة كان يرى - أبى - أنهم أفضل منافسيه، لأنهم يهربون فوراً وبسرعة إذا ما ارتبط الحال بسمعة أى واحد منهم.

أبى ماكان معنيا، طوال مراهقته وصباه وشبابه وبدايات رجولته، بهذا الشىء الغامض الذى يسمونه (السمعة) ولهذا، كان يفعل أى شىء، ويقطع رقاب التسميات والصفات على هواه.

أنا أعرف كل شىء عن أبى، وسوف أرفض أن أعطيه غير مافيه من حسنات وطيبات، وهى قليلة جداً على كل حال، ينبغى أن أذكر لكم بعض حسناته، لئلا يتذمر فى قبره من إجحافى ونسيانى ومن هذا النكران الذى يحرك الجثة فى مكانها وتصرخ: إن الله يرى مالا نراه وإن الشيطان نفسه سيرفض نسيان الجزء الثانى من حياة أبى.. ولهذا سأخبركم عن أشياء ربما تبدو عند بعضكم نوعاً من التزوير بعدما أخبرتكم به من ولع مريض بالنساء ورحلة لامعنى لها صوب المدينة المنورة والكعبة الشريفة، لكن الحقائق قد تتأخر، ورغم هذا ستظهر ذات فجر أو ذات ليل بارد، وإذا بها تأتى طوع اليدين كما الماء النقى نغسل به حاضرنا ونرفض أن نغفل - بعد النظافة - حقيقة ماجرى فى بئر ماضينا.

أبى - يشهد الله - رجل طيب، نقى القلب والسريرة، لا ذنوب له - مع الحياة - سوى ما اقترفه مع النساء وعلى وجه الخصوص مع (زوجاته) الأربع، سنية، ونجمة، والطهرانية، وأمى حفيظة فارس، أما غير تلك الذنوب، فهو كريم اليدين، وعلى جانب كبير من الرأفة والتسامح والرحمة، يمكن أن يبكى على أى خبر يؤلم شخصياً أو أيما خبر يوجع أو يؤذى أى فرد من الجيران والأصدقاء والأقارب، يغفر بسرعة، بل يشعر بالفرح أن ثمة من يسأله السماح.

فى مساء لايمكن نسيانه أبداً، مات جارنا (الملاّ عباس أبو حسنة) بائع الدوندرمة الشهير، وهو أب لكومة من البنات، زوجته على جانب من البؤس والفاقة والضعف، لاتدرى يومها ماتفعل مع جثة الملاّ، ولاتفهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف يمكنها ان تعيش مع البنات بعد موته، مقطوعة ـ كما قالت ـ من شجر الدنيا ومن عشيرة لم تعد تسألُ عنها.

فى ذاك المســـاء، ابى هو الذى انجـــز كل شىء، التابوت، والقبر، والفاتحة، والقهوة المرة، وعشاء اليوم الثالث، ثم، وتلك هى المعجزة، اعطاها مائة دينار كانت كل مايملكه انذاك، ولم تكن الحكاية (مساومة) منه على جسد فتى، او على امل فى الحصول على بنت اصغر منه بعشرين سنة من بنات الملا، بل، تمكن ان يشترى ماكينة خياطة نوع (سنجر) اعطاها لزوجته (ام حسنة) تعمل عليها من اجل ان تعيل بناتها.

واكثر من هذا، كنا على يقين ان ابى صار يعمل ساعات اطول، كيما يحقق شيئا من الفرح لتلك العائلة البائسة، كنت ارى امى وهى تمضى إلى زوجة (المرحوم) تسامرها وتشاركها بعض طعامنا.

وفى تلك السنة لم يسافر ابى، بل احتفظ بالدنانير من اجل بيت مسكين احس فى ساعة ما، بأن عليه ـ هو دون سواه ـ إنقاذ اهله من الجوع والعهر والتشرد.

هل فـعلهـا ابى ـ ياترى ـ من اجل غـاية لم اكـشف عنهـا؟ انا شـخـصـياً لم اسمع بذلك قبل ولا بعد مـوته، واحدى بنات (الملا) وهى مازالت تاتى لزيارة امى، اشعر بالسعـادة تغمرنى فـعلا وهى تخـبرنى بما جرى، بل، تطورت الحكاية بمرور الزمن واصبحت اكرم مما كانت، حتى صار ابى ـ على حين غفلة ـ اكبر من حاتم الطائى، وكم حاولت ابنة الملا هذه ان تساعدنا كما ساعدهم ابى، هى التى تملك ـ اليوم ـ عـمـارة من ستة مكاتب تجـارية واربعة صـالونات حلاقة وسيارة سوبر صـالون بيضـاء، وفى كل مرة أراها فيها تكرر:

ـ لكم فى اعناقنا ـ حتى نموت ـ كل ماتشتهون.

والغريب فى حكاية بنت (الملا) هى انها لاتدرى ـ فى كل مرة اصادفها ـ ان دين ابى الذى اشتهى ان اتسلمه انا ذات يوم، هو نفسه الذى فكر فيه ابى (مع امها) ولم يفعله ـ ربما ـ ذات صحوة من ضمير، انا على يقين من انه نادم عليها، فقد كانت عائلة (الملا عباس ابو حسنة) وبالذات ابنته الغنية الشهية هذه من احلى ماترك الله من جمال فى محلة الطاطران قبل اربعين سنة.

الآن، ايها الأصدقاء، ابى ترك الدنيا لكم، كما ترك القصة القصيرة يتيمة على قلمى. ها انتم ترون كيف تمكنت ان ابقيه ـ بينكم حيا، وكيف اعطيته ـ معكم ـ شهيقا ابعد واعمق واطول.

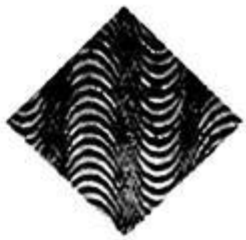
ربما سلبته بعض حسناته، انا اعتذر منه ومنكم، لكن، يكفينى اننى ـ هذا المساء ـ جئت به إليكم، فإن كان قد اعجبكم، اكون بهذا قد كفرت عن ذنوبى بشأنه وإن كان العكس، فقد كنت على حق فى هذه الشرثرة التى سميتها (موجز تجربتى فى كتابة القصة القصيرة) وارجوكم ان تصدقونى، إذا ماقلت لكم، بعد هذه الرحلة القصيرة فى حياة ابى، إننى تركت وراء ظهرى من (العجائب) مايكفى خمسة اجزاء اخرى وحفنه إعتذارات عن حياة طالت اكثر من مائة وعشرة اعوام هى عمر ابى تماماً، وقد انتهت ـ بالنسبة لى ـ يوم قررت ان اكتب لكم هذا الكلام، الذى سوف اقطعه بالسكين، واقول ـ بلا تردد ـ شكراً لكم، فقد ساعدتمونى على قراءة سورة (الفاتحة) على روح ابى «ناصر جدوع الزوبعى»، وفى الوقت نفسه، ساعدتكم على ذلك ايضاً دون ان نمضى معاً إلى المقبرة.

اطال الله فى اعماركم جميعاً، وإن شئتم فى (عمرى) ايضاً، وعمر حبيبتى و اطفالى وفى عمر الجزء التالى الذى سأكتبه إذا ماشعرت بأنكم بحاجة إليه.

هل انتم بحاجة إليه؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم رمضان



بروجرام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذنْ ساقوِّسُ ظهرى نحو الخلْف
ليصبحَ راسى عشا
تسكنُهُ عائلتى:
طَيْرى الذكرُ
وتحتى طيرى الانثى
وأمامَهما فَرْخٌ
ينْخِرُ او يستندُ إلى الحيطان
علىَّ إذن
ان اكُلَ كلَّ عشائى
ان استثنىَ حُلما
لاعلّقَهُ فى الزنزانة

ثم أقوسُ ظهرى نحو الخلفِ

افكر فى خطواتى

وإذا جاءَ الحفارونَ

وسرقوا منى ماتحتَ القدميْنِ

سأسقط

ظهرى يطأُ الأرضَ

وعائلتى

ستظلُّ على هيئتِها

عاليةً

تتوضأُ فى اسرارى

وانا سوف أصالحُ نفسى

وأعزيها

فوقى سحُبٌ

وسماواتٌ

فوقى سربٌ ابيضُ

فوقى ريحٌ

فوقى ليل

فوقى نجم حين يزلُّ سيركضُ نحوى ويغطّينى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمية رمضان

البيت القديم عند نهاية الأسفلت

رجعت إلى البيت القديم فى مرايا الذاكرة الطيبة، تلك التى تنسى أن تعيد الأوجاع كما كانت فى محلها من العقل الواعى. عندما وصلت إلى الطريق الترابى الذى يدلف عبر سور صغير تحوطه أشجار (الجزوارينا) لتحجب الحديقة فلا تظهر إلا مقاطع ضئيلة من البناء فيبدو للخيال من هذا البعد، أكبر من الحقيقة التى تسجلها العين بعد الولوج من باب السور الحديدى المربع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعشاب الورود البلدية تحيط بمساحة داكنة من النجيل الأخضر الناعم، وفى الثلث الأخير من تلك المساحة المفتوحة تحت ظل بلكون عريض فى الدور الأرضى أقيم سقفها على عمد، تجمّع أناس فى ملابس صيفية مرحة فضفاضة يشربون عصير الليمون ويأكلون سندويتشات صغيرة. وضُعت (الشفاشق) الزجاجية الكبيرة وصينية السندويتشات فى ركن تحت شجرة مانجو سامقة، على (طاولة) مربعة عليها مفرش أبيض شاهق من مفارش «أخميم»، رسم اللوتس.

تقدمت فى ثبات أحييهم إلا أنهم لم يلتفتوا لى. فذهبت إلى السندويتشات وأخذت واحداً كانت به جبنة «ملوى» البيضاء ذات الرائحة النفاذة وخيار منعش. أخذت أقضم السندوتيش وأنا أدور حول البيت إلى حديقة الخضروات فى ظهر البيت. وقعت عينى على التكعيبة، لم تزل حبلى بالعنب فى هذا الوقت المتأخر من السنة. والتفتّ عن يمينى ورأيت البئر العتيقة.

منذ اللحظةالتى تجاهلنى فيها جمع الليمونادة. داخلنى شعور يأن على الحرص ألا يلحظنى أحد. ووجلت بلا داع حقيقى عندما سمعت أصواتًا تقترب من الباب الخلفى.

اختبأت وراء صفصافة كانت تهل من جدول ماء خلف السور ورحت أراقب مصدر الصوت. بعد قليل ظهرت صحبة من البنات الواحدة فى كعب الأخرى. خمسة أو ستة بنات كبراهن لا تزيد عن الثانية عشرة من عمرها.

كن يلبسن ملابس بيضاء منفوشة، وفى خصر كل واحدة يلمع حزام عريض من الساتان فى ألوان زاهية وفى شعورهن فيونكات بيضاء منشاة: كن يضحكن ويثرثرن ثم رُحْن فى اتجاه التكعيبة. ظننت أن فى وسعهن رؤيتى لكنهن لم يلحظننى فاستجمعت بعضًا من الشجاعة ودخلت من الباب الذى خرجن منه.

كانت الصالة الكبيرة فى الدور الأرضى تغمرها شمس بعد ظهر خريف الصعيد، أما الردهة المؤدية إلى غرفة الطعام والمطبخ فكانت مظلمة تمامًا. دلفت عبر الردهة وفتحت باب غرفة الطعام؛ غرفة طويلة ممتدة، على جانبها الشرقى شبابيك طويلة تؤدى إلى البلكون الذى كان الجمع يأكل تحته السندويتشات، أما نهايتها فتؤدى إلى حجرة مربعة متوسطة الحجم. فتحت شباكًا عن يسارى ودخلت البلكون واختبأت وراء عامود من عواميدها، وأنا أتحرك بحرص شديد بين كنب وكراسى من الخيرزان القديم عليها (شلت) ومخدات فى لون أصفر ليمونى بهيج. ورحت أسترق السمع. كانت النساء تضحكن ضحكات صغيرة، يكتمنها بسرعة، والرجال يمسحون على شواربهم من حين لآخر، فجأة هلت على الجمع سيدة عجوز، فقام من كان جالسًا واعتدل فى وقفته من كان واقفًا، وجرى اثنان من الرجال صوب السيدة، بينما قطع آخر حركته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما إن وصل الرجلان اللذان سبقاه إليها حتى رأى أن جهده لن يفيد شيئاً. تنحّى رجل وامرأة كانا يجلسان على كنبة تحت البلكون مباشرة عن مكانيهما للسيدة ولما أوصلها الرجلان اللذان هبا إليها إلى الكنبة، أجلساها فى رفق وحرص وكل واحد يمسك بذراع.

لم تكن امرأة ضعيفة كما قد يتراءى لمن يرى كل هذا الاهتمام، لكنها كانت بدينة جداً، ملأت الكنبة تقريباً عندما جلست. ووقف الجميع فى أدب ينتظرون فيما يبدو أن تسمح لهم بالاسترخاء. نظرت إليهم السيدة نظرة ازدراء شملتهم جميعاً وبدا صوتها لى مرهقًا وهى تقول:

ـ «هذه آخر مرة أقول فيها ما ستسمعون الآن.

البيت فى حاجة إلى صيانة. إذا أردتم أن تصطحبوا أولادكم إلى هنا كلما يحلو لكم، فاعلموا أنى منذ أصبحت لا أقوى على صعود السلم إلى الدور الثانى وكل شىء فيه أهمل وصار إلى خراب:

حجرة الخزين الشتوية طالتها المياه ولا يحضرون لى شيئًا منها إلا ويكون عفنًا، البطاطس والثوم والبصل اقضى ساعات افرزها فى عبث للحصول على بضع ثمرات تصلح. حجرة الجلوس اهترات ستائرها ونالت «العتة» من كل الأكلة. المطبخ الصغير لا يُدخل منذ انفجرت فيه أنبوبة الغاز وأحالته شيئاً أسود مهببا لا معالم له؛ وخزان المياه العلوى صدئ وتنزل منه المياه فى لون الشاى لو فتحنا محبسه عندما تنقطع الكهرباء عن الطلمبة. ورفع المياه من البئر يحتاج مجهوداً لا أقدر عليه. «البغدادلى» فى البلكون الشتوية يتهاوى مات اللبلاب والفل والياسمين. بيتكم يتهاوى ومع ذلك فالمشترون كُثُر. ثم سكتت برهة ولما حاولت أن تكمل انحاشت الكلمات. كانت متأثرة جداً لكنها لم تبك. وبدا الجمع متأثراً لتأثرها فراح واحد يصب لها كوباً من الليمونادة وآخر يخرج من جيبه منديلاً ويعطيه لها بلا داع وأخرى تمسح على شعرها فى رفق ومحبة، وشغلوا أنفسهم بها تماماً. بعد قليل أراد أحدهم أن يخفف من ثقل الموقف فراح يطلق نكاتاً هزيلة ويرجوها أن تبتسم، لكن الحزن بقى جلياً على محيّاها رغم المحاولات، وكانت من حين لآخر تهز رأسها فى أسف يميناً ويساراً ثم قامت وتركتهم ولم يتبعها أحد. بعد قليل رأيتها تدخل البلكون الذى كنت فيه، جلست على كرسى فى الطرف وراحت تنتحب.

فى اللحظة التى اختفت عنهم فيها عاد الجمع سيرته الأولى قبل مجىء السيدة العجوز. وبدأت غرفة الطعام على يمينى تضج بأصوات إعداد سفرة الغداء وشممت رائحة طعام طيبة، ثم رأيتهم يدخلون الواحد تلو الآخر ويأخذون أماكنهم ويبدأون فى تناول الطعام ودار بينهم حديث أبدوا فيه حماسة وتشيئا بوجهات النظر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فمن قائل أن أفضل الأوقات للمغادرة هى الصباح الباكر ومن قائل انهم لو غادروا فى الصباح فعليهم أن يبدأوا قبل طلوع الشمس، وأنه حتى ذلك لن يقيهم قيظ الظهيرة لطول المسافة إلى القاهرة؛ ثم قرروا بالإجماع وقبل انتهائهم من الطعام السفر بعد الغداء مباشرة لأسباب لا علاقة لها بالجو. تركوا السفرة على حالها. وتعالت جلبة لملمة الأشياء، وأخذوا ينادون على البنات اللاتى كن مازلن تحت التكعيبة فيما يبدو، ثم راحوا يبحثون عن السيدة البدينة العجوز التى كانت غارقة فى تفكير عميق منذ لحظة، لكنى لما استدرت كانت قد اختفت. سمعت أحدهم يقول:

ربما نجحت فى الوصول إلى الطابق الثانى! وانطلقت ضحكات النساء الصغيرة وهن يدخلن العربات التى كان يقودها الرجال، واختفوا جميعاً بسرعة على الطريق الترابى.

ماجد يوسف

عصمت داوستاشى وديوان خيالات فنجان القهوة!

يسمى الفنان **داوستاشى** معرضه الأخير «ديوان خيالات فنجان القهوة» ثم تحت هذا العنوان الرئيسى عنوان آخر فرعى احتوى على كلمة واحدة هى «الرسوم» بما يعنى أن هذا (الديوان) لخيالات فنجان القهوة.. هو متن شعرى يتكون من جزئين، جزء خاص بالرسوم (وهو ما احتواه هذا المعرض من لوحات فعلا) وجزء آخر مكتوب لم يصدر بعد، أو ربما لم يكتب بعد، كما يشير الفنان نفسه فى تقديمه لبطاقة معرضه بقوله: «.. هذه الرسوم مغرية لوضع نص نثرى أو شعرى لها قد أكتبه أو يكتبه غيرى، وقد تطبع الرسوم مع النصوص فى وقت لاحق..» وحتى لاتؤجل هذه الرغبة (الشعرية) تماما.. سمى **داوستاشى** لوحاته الـ ٣٤ بأسماء غريبة وجميلة يصلح كل منها بدون شك اسما لديوان شعر فعلا.. مثلا: «الصحوة لا تصح مع المومياوات» أو «فراشات الحلم الحزين».. أو «فى العشق تكثر الزخارف والرغبات» أو «فرحة الانعطاف التى لن تحدث».. الخ.

.. ومهما كانت المداخل التى يتصورها **داوستاشى** لعمله.. أو يحاول إيهامنا بها من «خيالات فنجان القهوة» أو من العناوين الشعرية للوحات.. أو من تسميته لمعرضه بالديوان.. إلى آخر كل ذلك..

فمن المؤكد - إذا تجاوزنا عن هذا الغرام الأدبى (وهو قديم لدى الفنان) - أننا أمام إنجاز فنى متميز بمعايير التشكيل وحده.. وبأبجديات لغة الصورة فحسب، بل إن **داوستاشى** قد ابتعث الشعر فعلا.. ولكن ليس من كلمة (الديوان) التى صدر بها معرضه، وليس من العناوين الشعرية للوحات، وإنما فجر **داوستاشى** الشعر من

صلب رؤيته التشكيلية نفسها .. وخلق بحساسيته النافذة (قصائد الصورة) و(ديوان التصوير) و(أبيات الشكل). ولذلك فحتى لو لم يصاحب هذه الرسوم بنص شعرى أو نثرى - كما أشار وتملى - لكانت بذاتها مكتملة المعنى (فنيا).. وتامة الوجود بنفسها (إبداعيا).. وبهية الجمال بمحضها (تصويريا).

وإذا تفاضينا عن مسألة «خيالات فنجان القهوة» هذه.. ليس لأننا لانصدقها.. بالعكس.. نحن نصدقها تماما.. لأن الفنان - أى فنان حقيقى - تداعبه (رؤاه) وتشاغله (كائناته) وتخايله (مخلوقاته) باستمرار.. ومن مصادر متعددة قد يدهش لها الإنسان العادى إذا عرفها، وربما لاتخطر على باله قط.. بل قد لايراها على الإطلاق، ولاتستلفت نظره العابر بالمرة، بينما يزدحم بها الوجود البصرى المحيط بالفنان الثاقب النظر، المرهف البصيرة.. فقد يرى الفنان عوالم حاشدة - مثلا - فى تشكلات السحاب، أو فى تجاعيد وحفر وتقشر البياض وتساقطه من حائط متآكل، أو فى ظلال الأشياء المتداخلة والمنعكسة بشكل سلويت على حائط يغزوه ضوء شاحب، أو فى هيئات بقع المياه الطينية فى مستنقع صغير، أو فى خيالات فنجان القهوة.. الخ..

ولكن يظل لهذه المداخل كلها فضل المثير أو الحافز أو المنشط لمخيلة الفنان الذى يبدع فى النهاية (رؤيته) الخاصة، ويبلور (منظوره) الجمالى، ويجسد (روحه) العميقة التى ينعكس عليها الوجود بطرائق وزوايا متفردة تقتصر عليه هو.. وحده (الفنان). بمعنى اخر.. إن المثيرات مهما كانت، ومهما اختلفت - فى حالة داوستاشى - لكنها بالنسبة له ليست اكثر من باب ملكى اخر للعبور إلى عالمه هو.. فدائما فى معارض داوستاشى - ومهما كان المثير أو الباعث - هناك فقط .. داوستاشى.

ولكن.. ما هى ملامح هذه الخصوصية الداوستاشية فى الفن؟!.. طبعا ليس بإمكان ناقد - مهما كان - الإمساك بالأبعاد الكلية لعالم وعمل الفنان الحق لأن هذا العمل وذاك العالم.. وجود شاسع الأرجاء، متكثر الأنحاء.. (كون بحاله) ليس من السهل الإحاطة به، ولابرحلة ثلاثين عاما مع الإبداع الفنى.. هكذا فى جملة.. ولكن قصارانا أن نستند إلى تلك العبارة الشائعة والتى قد تبرر جهدنا تبريرا ما.. تلك القائلة «مالايدرك كله لايترك كله» وهو ما سنحاوله الآن ونحن موقنون اننا لو اثبتنا شيئا فستغيب عنا اشياء اخرى كثيرة بدون أى شك..

الانطباع الأول - التلقائى المباشر - الذى تتركه لديك مشاهدتك لأعمال داوستاشى هو الإحساس (بالأصالة).. ومع أن هذه الكلمة الجميلة قد ابتذلت لحد كبير من كثرة تكرارها فى سياقات لاتخصها.. وفى توصيف حالات لاتعنيها، وإنجازات كاذبة ومزيفة تنتسب لها زورا وبهتانا.. إلا أن داوستاشى بعمله، يعيد لهذه الكلمة حقيقتها، ويعيدها إلى التطابق الكامل مع موقعها الصحيح الذى تحتله بكل جدارة وثقة فى معرضه، وتمتلئ بكامل معناها الحق حال مصافحتك - كمشاهد - لمجمل أعماله تلك..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأصالة التى نقصدها، تعنى ببساطة، الشعور اليقينى أنك إزاء طابع «مصرى» مؤكد.. وشخصية (مصرية) لاشك فيها .. وبرغم ذلك ، فهذه (المصرية المؤكدة) لاتعنى الانعزال عن الراهن، أو الإغراق فى الماضى.. بل تعنى احتواء هذا الماضى وهضمه وتمثله.. بعمق وجذرية.. وليس التعامل معه هذا التعامل السياحى البرانى الملصوق..

لدى **داوستاشى** - إنن - علاقة صوفية، جوانية، روحية بتراث أجداده (جميعا).. فراعنة وأقباط ومسلمون.. وهذه الجملة الأخيرة الشائعة الاستعمال أيضا، والتى كثيرا ما تقال بسبب وبدون سبب، وبحق وبدون وجه حق.. تكتسب دلالاتها الكاملة فى حالة **داوستاشى**.. هنا استبطان بليغ ومتواشج وعضوى للمنظومة (التشكيلية) المصرية منذ عهودها السحيقة.. لحلولها.. ومنطقها البنائى.. ومعالجاتها للمساحة.. وفهمها للتكوين.. ورؤيتها الخاصة للوجود وتفاصيله.. وللكون وأبعاده.. هنا تشرب محب وعاشق لأساطيرها ولتصوراتها الميثولوجية، ولعقائدها الدينية، ولشخصيتها الفنية الراسخة .. عمقا فى التاريخ، وعرضا فى تجاور منجزات هذه الحضارة المعجزة عبر مراحلها المختلفة أمام العين المعاصرة التى تطالع فى لحظة زمنية واحدة ودفعة واحدة.. المنجز الفنى الفرعونى، مع اليونانى/ البطلمى/ الرومانى/ السكندرى (الهيلينستى)، مع القبطى، مع الإسلامى، حتى العصر الحديث.. هذا بشكل عام.. وإذا أردنا الاقتراب التفصيلى أكثر إلى بعض الملامح المشيرة لهذه المصرية الأصيلة.. فلعلها أن تكون مثلا - عند **داوستاشى** كما هى عند قدماء المصريين - فى المنظور البروفيلى لتصوير الوجه الإنسانى من الجانب باستمرار، وفى منطق رسم العيون وسحبتها المصرية الشهيرة وتأكيد حدودها بخطوط سوداء واضحة، ثم هذا الحضور الطوطمى الكثيف للحيوانات والطيور، ليس ذلك فحسب بل تلك الرؤية الموحدة للحيوانات والطيور والإنسان فى إهاب مادى واحد فى أحايين كثيرة، طبعا كان لها أسبابها العقائدية والدينية والأسطورية لدى المصرى القديم، ولكنها مع **داوستاشى** تصفى وتنقى إلى جوهرها البصرى التشكيلى المحض الذى يستثمر بذكاء مع ذلك رصيدها الميثولوجى.. الشعبى وكثيرًا ما يشعر المتأمل - برغم أننا فى معرض للتصوير - أن الشخوص عند **داوستاشى** تتخذ الأوضاع والهيئات التقليدية المعروفة فى النحت المصرى القديم.. فى شكل الجلسة، أو الوقفة، أو تقاطع اليدين على الصدر ، أو العناية بالإكسسوارات من عقود وأساور وأقراط وحلى وتيجان.. إلخ.. أو فى هذا الحضور (المومياوى) المتعدد التجليات.. المتراوح الإيقاعات.. ولعل فى حرص الفنان أحيانا على أن ينجز بعض هذه الأعمال على أوراق البردى المتآكلة الحواف التى تعطى إحساسا بالقدم والعتاقة ما يؤكد قصديته فى تكريس هذا الحس المصرى القديم .. المبتعث للروح المصرى.. وللحضارة المصرية ابتعاثا حيا ومعاصرا.. تلك الحضارة التى كانت سيدة العالم القديم بدون شك .. ولذلك يقول **داوستاشى** من خلال عنوان واحدة من لوحاته: «قادم أنا لكم من النظام العالمى القديم» هى ليست دعوة ما ضوية بطبيعة الحال.. وإنما التقاط ذكى للفارق الإنسانى والحضارى بين نظامين قديم وجديد.. النظام القديم ابتعث الحضارة ابتعاثا.. واكتشف الضمير.. وأثرى الإنسانية بالنور والفن والدين والأخلاق والبناء والتقدم وإبداع الحياة بكل المعانى.. والنظام الجديد - بعد كل هذه القرون - يكاد يقوم على عكس ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالضبط.. السيطرة، والاستغلال، والإهدار للإنسانية، والتكريس للعداء، والتفرقة المقيتة بين البشر .. والتوتر.. والحروب وجبروت القوة، وانعدام العدالة والحرية والمساواة.. إلى اخره.

ولايغيب عنا أيضا هذا الحس الزخرفى ـ النباتى خصوصا ـ لدى داوستاشى والذى قد يعود بنسبه إلى تراثه الفنى عموما ، وإلى تراثه الإسلامى خصوصا

أشعر ـ يقينا ـ من الرؤية الكلية لهذا الإنجاز الجميل أننى إزاء فنان متصوف لايرى فروقا جوهرية بين كائنات وأحياء هذه الدنيا من طير ونبات وحيوان وإنسان وهذه (الوحدة للوجود) لاتأتى هذه المرة من منطق ميثولوجى كما هى عند القدماء .. بل من منطق أعمق وأكثر عضوية وجوانية، من منطق صوفى خاص ربما، لايرى لهذه التفريقات الساذجة بين تبديات هذا الوجود الحى الواحد أى معنى.. ومن ثم تحظى عناصره الحية تلك بأهميات متساوية ومتساوقة تفلح فى توحيد الرؤية وتجذير هذا الحس الصوفى.. بل تكاد الخصائص الحيوية لنوع حى تسرى فى الآخر سريانا بنيويا عضويا أصيلا.. فالشخوص الإنسانية ـ فى معظم الحالات ـ مثلا .. يتكون نسيجها الداخلى من تكوينات نباتية وتفريعات شجرية، والحيوانات والطيور تمتلك حسا وشكلا إنسانيا.. وهكذا.. أو ليس هذا ـ حتى بالمعنى العلمى المباشر ـ صحيحًا وحقيقيًا؟ .. ألا نستوعب فى تركيبنا الإنسانى النبات والحيوان والطير فى صلب نسيجنا الآدمى.. والعكس صحيح أيضا.. اقصد أن التراسل العضوى والامتصاصى (الاستيعابى) قائم بين الموجودات الحية جميعا فى منظومة دائرية لاتنتهى، أو فى دورة أزوتية مستمرة.. إذا استعرنا لغة العلم، وإذا عدنا إلى الوعى الداخلى.. للنور الجوانى.. لهذا الحس الصوفى العميق.. فلابد أن نشعر فى حالة داوستاشى وكأنه يحيا على هذا المستوى من الإدراك الفائق الحس.. وكأنه وصل إلى هذا النوع من التسامى (النيرڤانا) الذى يقول به فلاسفة الهنود.. والذى يحدث عنده أن جميع الكائنات الحية تبدو فى أعلى مستوى للإدراك منصهرة فى كل واحد.. لذلك يعرف الفرد عن الكل والكل عن الفرد.. ومع أن الهنود يتحدثون عن معرفة كلية تعاطفية واستبطانية بين البشر بعضهم البعض، وبينهم وبين غيرهم من الكائنات الحية (حتى لو لم يجمع بينهم نطاق مكانى واحد).. إلا أن يونج عالم النفس الشهير يمد الأمر على استقامته فيقول ما معناه: لكل امرئ قدرة على إعادة الحياة للذكريات عن الأجداد «فى ذاته»..)

بمعنى أن الشخص فى حالة من حالات الإدراك القصوى.. قادر على الوصول إلى معارف شخصية وموضوعية ومعلومات متنوعة تخص الأجداد.. من المفروض أنه لايعلم عنها شيئا فى الأحوال العادية، ولم يقرأ عنها، ولم تحك له، ولم تقع فى دائرة خبراته الشخصية على أى مستوى من المستويات.. ولكنه قادر فى حالات بعينها من انجلاء البصيرة، ورهافة الحس، وثاقب الوعى، والإدراك الفائق، والعلم الباطن.. أن يهجس ويحدس.. ويقع على معارف يقينية ليس هناك ما يبرر معرفته بها على الإطلاق من الناحية الموضوعية البحتة..

وهذه التجليات الصوفية.. هى ما يطالعه المرء فى أعمال داوستاشى.. هذه القنوات المفتوحة بعظمة بين الوعى العمدى واللاوعى الباطن.. بين البصر (التشكيلى) والبصيرة الجوانية.. بين الماضى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحاضر.. بمعنى أنه يرى الماضى فى تجسداته المستقبلية، ويرى الحاضر فى إرهاصاته الماضوية.. عبر الحبل السرى - بمعنى مفتاح الحياة - الواصل من تراث الأجداد إلى روح التجلى المعاصر لهذا التراث على يد فنان مصرى كبير كداوستاشى.

يمتلئ عمل داوستاشى بمؤثرات متعددة فى الحقيقة.. فرعونية وقبطية وإسلامية كما قلنا بل وربما أحيانا من حضارات أخرى - ما بين النهرين مثلا (الآشورية) خصوصا فى هذه الذقن الطويلة المجعدة بنظام خاص لبعض الشخوص والمتكررة بإيقاعات مختلفة.. وحتى من الفن الزنجى أحيانا.. ثم من الفن الإسلامى أيضا.. هذا الاستخدام الذكى لجوهر الأرابيسك ولمعنى اللانهاية فى تكرار الوحدات.. وزخارف التوريق.. والتشجير الملتف، وابتعاث الأشكال النباتية بشكل عام، ثم الحضور المستوعب - فى البنية العميقة للرؤية - للعمارة الإسلامية وللمآذن والقباب والأهلة وشكل النجمة.. إلخ، والاستخدام الواسع كذلك للحروف العربية والخطوط العربية بأنواعها..

من ملامح أعمال هذا الفنان أيضا.. التشرب الواضح جدا للروح الشعبية فى الفن، ولمنطق التخييل الشعبى.. بعناصره.. وتصوراته.. ومفرداته.. وطريقة وعيه الشكلى بالوجود.. وأساليبه التشكيلية الشعبية فى بلورة هذا الوعى.. ليس فى امتلاء الأعمال بالعناصر الفلكلورية كما رسخها المخيال الشعبى فقط: الكف - العروسة - الحلقان - التفاحة - الهلال - الشمس - الزفة - المولد - الميلاد - الوردة - المركب - العصا - العين - الهالة المقدسة - القلب - القلة - الزخرفة - المئذنة - الزير - الحاجب - ومنطق صنع الخزف الشعبى ...الخ.

أو بهذا الوجود الشاسع الواسع للحيوانات والطيور: الحمامة - الديك - القط - الحصان - الجمل - السمكة - الغزال - الطاووس - الكلب - السلحفاة - الثعبان - التمساح - ... الخ.

أو بهذا الحضور الماثل فى اللوحات وعناوينها للعوالم الفلكلورية وللحكايات الشعبية المعروفة.. عن الشاطر حسن وست الحسن والجمال، والعريس والعروسة والملكة والفارس والزفاف والخير والشر والعفاريت والشياطين.. أو حتى فى تلك المشابهة بين طريقة الفنان الشعبى الفطرى التلقائى فى التلوين بألوان صريحة وزاهية فى معظم الأحيان..

وإنما بدا هذا التشرب الأعمق فى هضم واستيعاب هذه الطرائق الشعبية وتمثلها وإخراجها من جديد فى قوام منسجم مع بقية أعمدة الرؤية الداوستاشية.. أى أن قيمة هذا البعد الشعبى فى فن داوستاشى أنه دخل فى النسيج العضوى المتين للرؤية الكلية للفنان وأصبح جزءا أصيلا فى هذه الرؤية لايمكن فصله أو استبعاده باعتباره جسما غريبا ملصوقا من الخارج له عبء الدين الخارجى المبهظ للعمل الفنى، وإنما تحولت هذه الأبعاد والرؤى الشعبية إلى مكون عضوى من مكونات النسيج الضام الحى المفعم بالروح والدماء فى عمل داوستاشى.. ومن هنا قيمتها.. كل قيمتها

يجدد داوستاشى باستمرار فى تقنيات ملء مساحاته، وأساليب شغل فراغاته وشغل أشكاله أيضا.. فبالإضافة إلى الوحدات الزخرفية.. وأوراق الشجر.. والنباتات.. يبتكر أيضا نوعا من الخطوط الشرانطية والأسهم بأشكالها وأنواعها التى تلعب عدة أدوار مهمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى عمل داوستاشى.. والتى تعتدل وتنثنى وتلين وتستقيم وتنصرف وتأخذ هيئات مختلفة وتتداخل عضويا فى رحلتها المتنوعة مع التكوينات الإنسانية والحيوانية.. حتى توشك أن تتحول هى نفسها فى عين الرائى - برغم أصلها الهندسى الصراح - إلى كيانات عضوية تملك استقلالها وحضورها الخاصين.

لايوجد ما هو ثابت فى عالم هذا الفنان المتغير دائما.. وثابت هنا بمعنى جامد.. استاتيكى.. بل هو فنان مجرب باستمرار.. فى حالة تجديد دائم.. وحوار جدلى لايهدأ مع مكونات عالمه الفنى.. ومع مخلوقاته التى أوجدها فى هذا العالم.. وهو لايعيد ترتيبها فقط من حين إلى آخر.. من لوحة إلى أخرى.. ومن معرض إلى آخر.. كما يفعل عدد لابأس به من الفنانين.. وإنما هو يعيد خلقها من جديد حيث تبعث مخلوقاته كل مرة بعثا جديدا.. ولذلك فمخلوقات داوستاشى وأشكاله وعناصره ومفردات عالمه ليست (قاموسية تصويرية) ثابتة وليست (أبجدية تشكيلية) سكونية، كما لدى الكثرة.. وإنما مفرداته ذات تاريخ.. بما يعنى أنها تمتلك أرشيفا من التطور والتبدل والتحول والتغير .. مفرداته تموت وتبعث من جديد.. تتناسخ وتتراسل.. توجد وتكبر وتشيخ وتتقمص وتتغاير هيئاتها عبر مراحله الفنية المختلفة.. ولكنها تمتلك حياتها الكاملة فى كل مرة برغم انتسابها إلى نفس الروح .. هى مفردات تتناسل من رحم الرؤية الفنية للفنان.. ولكنها لاتتطابق..

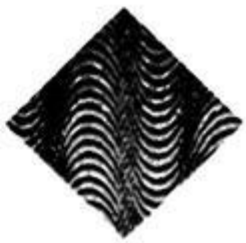
وهذا الحرص من الفنان على التجدد نلمسه فى كل تفاصيل العمل الفنى.. فأحيانا ما تشعر أن التكوين هو البطل فى الصورة بالمعنى الكلاسيكى، وأحيانا يستولى الخط ومنطق حركته على هذه البطولة.. وأحيانا يكون اللون هو سيد الموقف وأحيانا ما يمتزج الشكل بالأرضية بجمال مقنع.. وأحيانا ما ينفصلان بجمال لايقل إقناعا.. وهكذا..

وغلبة عنصر من عناصر خلق الصورة لايعنى الإهمال أو التقليل من أهمية بقية العناصر.. أو أنها غائبة.. وإنما يعنى أن ثراء الرؤية لدى الفنان المتمكن جعل الخبرات التقنية والحرفية مطواعة ولينة فى بلورة هذه الرؤية والاتحاد التام معها، والاندماج الكامل فيها.. حتى لاتدرى أين تنتهى الرؤية لتبرز التقنية أو العكس.. وما هو الخط الفاصل المحدد بدقة بين مجموع المهارات والخبرات المتراكمة والمتراكبة.. وبين الفكر الفنى القار فى صلب الصورة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عصمت داوستاشى فنان من فنانى مصر الكبار، ومن عشاقها العظام ، ومن متصوفيها المعدودين فى تاريخها الروحى والجمالى، وأحد البعثة الكبار لشخصيتها ولخصوصيتها الحضارية وطابعها الإبداعى وتراثها الفنى الفنى العريض..

مجدد واع.. ومصور أريب.. يملك خيالا بكرا، ورؤية نافذة وخصبا روحيا عميقا.. كأنه يمتح من كنز كشف له وحده.. ومثل هذه الكنوز لاتكشف عادة إلا لمن قطعوا أشواطا طويلة فى الترقى الروحى وصولا إلى المقامات العلية الرفيعة فى بهاء النور.. وفى قدس أقداس الروح..... فهنيئا له.. وهنيئا لنا!



اللحظة

هيَ اللحظةُ

تلملمُ أطرافها من خطى العابرينَ

وتمنحنا ظلّها خلسةً

تختفي...

هل سيشبهنا غَيْمُهَا

أم سنلمسُ فيها تضاريسَنَا

ذات يومٍ؟!

هيَ اللحظةُ

الرِّيحُ نائمةٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأصابعُ مشدودةٌ

والهواءُ يُغَمْغِمُ تحت القميصِ

أداعبُ نَبْتَتَها

الغصنُ مَالَ

ورائحةُ البُنِ ممزوجةٌ بالبهار

ترفُّ وتَصْعدُ للسُّقفِ..

مِنْ أىِّ نافذة سوف أدخلُ عينيكِ

عشرون عامًا وما زلتِ ترتبكينَ

إذا هَجَسَ الليلُ لى

عن صنوبرة ترتقى . فجأةً . فى اليدينِ

وتأخذنى لشواطئ مُشْرَبةٍ بالهسيسْ.

تُزَحْزِحُ كرسيَّها

وتعدِّلُ وضعَ الوسادةِ

طقسٌ ردىءٌ

ولاثلجَ فى الكأسِ

لا نَسْمةٌ تتلكّأ فى مروحات المكِّيفْ

ـ سئمتُ تفاصيلَ هذا المسلسلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لا استطيعُ

صداعٌ ثقيلٌ يمزّق رأسي

ساحتاجُ وقتًا لأنسى.

ويدخلُ ماءٌ

وتدخلُ أشرعةٌ

يدخل النُّفْرىُّ

دخانٌ كثيفٌ يغيّر لون الخطى والعناقيدِ

طعْمُ الجوافةِ مُرٌّ

ولن تهدأ الشمس خلف الزجاجِ

ولن يكْبُرَ الطفل فيَّ وفيكِ.

وتضحكُ..

ينهمر الضوءُ فوق ذراع البيانو

أضمُّ يديها

وأهبط في رقرقات الجذور.

ـ أتَذْكُرُ تلكَ الجبالَ

ويومَ صعدنا سلالمها اللولبيَّة

يومَ ضللنا الطريقَ إلى نجمة النَّبعِ

كنّا وحيدين

والثلجُ يسقطُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يملأ أقدامنا بالنَّديفِ

ونعدو.

سألتك: كم شمعةً سوف نطفئها..؟!

شَفَّ صوتُكَ

نِمتَ على ركبتي/

خيوطُ الصَّباح تَدَلَّتْ.

ولم ننتبهْ..

كان ثوبي خفيفًا

ومعطفك الأرجوانيُّ ممتلئًا بالنُّثارِ

صحونا..

الضفافُ مغبَّشةٌ بالضبابِ

ورغبتكَ المستمرةُ في الرقص تترى.

أمازلتَ تعشقُ تلكَ الجبالَ

وأشجارَهَا المستحمَّةَ بالغيم والزعفرانِ

ورائحةَ الفُلِّ في الشرفةِ الدائريَّةِ..؟!

كان حفيفُ الوسادةِ يمشي

ولونُ الستائر يَنْحَلُّ من نفسهِ

كلَّما عَبَّأ الليلُ غليونَهُ..

أو حَبَا الصُّبحُ في كرمشات الملاءةِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متشحًا بالرذاذِ

كَبُرْنَا

وعيناكِ ما زالتا تحرسانِ الفنارَ القديمَ

احنُّ لأجنحة الزُّبدِ الطوطميِّ

البخارِ الذى يَعْصِرُ الشفتينِ.

وتضحكْ

اغيِّرُ مجرى الحنينِ

واكْسرِ طوقَ الحكايةِ

ـ اين العشاءُ

الحديقةُ لاتشتهى النَّومَ

يرتبك الصمتُ فى شفتيها

ويعلو الأريجُ:

هنا صار وضعُ الأريكة اجملَ

صورةُ «جويا» مهذَّبةٌ

والشبابيكُ طيِّعَةٌ

لا اريدُ مزيدًا من التورتةِ

الشَّمعدانُ يسيلُ

وعشبُ حماقتنا يتثاءبُ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لُمتْ ضفائرها

فى رشاقة نيلِ الحصانِ

ـ الكنافةُ عائمةٌ فوق سطح الزُبيبِ

سيعجبكَ البسكويتُ

شعاعٌ ضئيلٌ تسلّل من كوّة الشيشِ

اسْرق علّبةَ احلامِهَا

وأستَبْسِبُ شَعْرَ العروسةِ

خَفْقُ السّتان طرِيُّ

وطَعْمُ القرنفل فى الشاى حلْوٌ

ونَخْلتُهَا فى الاصيص تشبُّ..

الأراجيسكُ منسجمٌ فى حنايا الشعاعِ

ـ سنخرجُ..؟

ـ لا اشتهى اى شىءٍ

وتطوى الصحيفةُ

اهدابُهَا ترتخى.. فجاةً

ـ لم يَعُدْ مجديًا كلُّ هذا المهدُئُ

منذ متى والطفاةُ جديرون بالاحترام؟!

سيأتى مغنٌ

ويمضى مغنٌ

ونفسُ المجازرِ

نفسُ الحرائقِ

نفس السقوط.

ألمُ رمادَ البدايةِ

صوتُ الكمان بعيدٌ

وموزارُ منكفئٌ فوق نوتته

هل بَعُدْنَا عن النَّبعِ؟!

يَغْلبُهَا النَّومُ

اكْملُ قهوتَهَا

قُرْطُهَا يتلألأ بين يدىَّ

ويدخلُ ماءٌ

وتدخلُ اشرعةٌ

يدخلُ النَّفْرىُّ

ورامبو.

ولاشئ فى جَعْبَةِ الطفلِ غير رغيفِ المطرْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحيى عبدالله

الحارس المصرى

المنظر :

منطقة هادئة جداً . حيث تقبع ابنية السفارات بالإضافة إلى فيلات أو مساكن تنتمى إلى مثل هذا الجو. فقط هنالك كشك يقع عليه ويصدر عنه ضوء قوى وسط الظلمة التى تكاد سائدة . يبتاع المرء منه السجائر والمثلجات . والمرطبات . الصحف والمجلات. الحوار بين الرجل والصبى يدور عند هذا الكشك والصوت يصدر عن مصدر قريب منه.

- ١٠ -

الـــرجـــل: ضع كل الزجـاجـات فى مكانهـا المخصص لها.

البيبسى كولا فى مكان البيبسى كولا.

الكوكا كولا فى موضعها. الزمباكولا أيضا.

هكذا يا بنى تتـراص الزجـاجـات على نحو رائع.

ثم إنه يمكن، عندئذ، التعـامل مـعهـا بطريقة سهلة.

السهولة فى معاملة الزجاجات ليست مسألة صعبة.

عليك أن تعى انه بمجـرد أن تنتظم الأشيـاء فـإن الأمـور تصبح اكثـر سهولة وليونة ويسراً.

الـصـــوت: انتظم. فإن الانتظام هو أساس كل شىء.

الـــرجـــل: من يتحدث؟

الـصـــبى: إنهم.. هناك.

الـصـــوت: لن تقدّر النظام حق قدره إلاّ إذا كنت مـجـبـولاً عليـه. أعنى أن يكون ذاتيًا.

الرجل إلى الصبى: يأتى ذاتيًا. يصدر عن ذاتك.

الـصـــبى: إلام تنظر؟

الـصـــوت: إنهم هناك... يتحادثون.

فى يوم ما ستعلم أنه فى وقت معين يستوجب عليك أن تفعل شيئاً معيناً.

الرجل إلى الصبى: أو مازلت تسمع؟

أم إنك ترى؟

(صمت)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصبي: دعنا من هذا.
(صمت)
الرجل: صه. خطوات تقترب
الصبي: ليست ثمة خطوات.
الصوت: الحدّه فى المظهر. الحدة فى الصوت. الحدّه فى النظرة. مجرد أن تنظر بحدّة.
لا تتكاسل. لا ينبغى أن تنظر بتكاسل أو لا مبالاة. أنت مهتم.
أنت فى غاية الاهتمام.
الرجل إلى الصبى ماذا تعنى هذه الخطوات التى تقترب؟
الصبى تعنى إنك فى موقع الاهتمام.
الرجل: (بصمت)
إنك تستقى وجودك من هذا الاهتمام.
بيبسى كولا. كوكا كولا.. شيبسى.
يا الله.
الصبى: (بصمت)
الرجل: أو مازلت تسمع؟ أو مازلت ترى؟
الصبى: انا أسمع ولكنى لا أكاد أرى.
الرجل: ماذا تسمع؟ ماذا تبصر؟
الصبى: (بعد لحظه من الصمت) دعنا من هذا.
(صمت)
الرجل: أختك سوف تتزوج من أخى.
أخى سيتزوجها.. أخى مريض. لكن سوف يُشفى.
الصبى: (ينظر إليه ولا يجيب).

- ٢ -

الرجل: بيبسى كولا.. كوكا كولا... زمباكولا.. تيم.. اسبريت.. اه.. لقد تعبت (يجلس).
الصبى: كوكا كولا.. اسبريت. زمباكولا. بيبسى كولا..
اى كولا.. تيم.. تيم..
الرجل: حسناً. زجاجات مثلجة.
الصبى: مثلجة.
الرجل: برافو.. والآن.
الصبى: الآن ماذا..؟
الرجل: زمباكولا.. بيبسى.. بيبسى.. كوكا.. كولا.
زمبا.. زمبا.. اه. كان هذا هو ما نهفو إليه.
الصبى: ما نهفو إليه فعلا.
الرجل: والآن يتبقى؟ أولا يتبقى شىء؟ أو تظل ساكناً هكذا؟
الصبى: علام تريدنى أن أهتف؟ الزمبا جيّدة. هى فى كل الأحوال جيّدة. لا تقل جودة.
إنها فى كل الأحوال لا تقل جودة، والكوكا هى.. لا أعلم ماذا، ولكنها هى تلك التى ينبغى أن تكون..
(صمت)
الرجل: انظر هناك.
الصبى: أنظر إلى ماذا؟
الرجل: إلى هناك.. أولا يمكن أن...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا إلهى.. ماذا كنت قد قلت لك؟

الصـــــوت: انظر صوب الهدف. لا ينبغى أن تحيد عنه.
اسمع يا بنى. للمرء أهداف متعددة.
قد يحدث هذا أحيانًا.
لكن الإصـــابة لا تكون، إلا فى التصويب الصائب بطريقة صائبة وعلى نحو مصيب.
(ضحكات خفيفة) ما رأيك فى هذه المترادفات؟

الصـــبى: دعنى أرص الزجاجات.

الـــرجـــل: (محدثا نفسه) لم كل هذا الهوان؟

الصـــبى: أنت قلت لى. أو لم تقل لى؟
لماذا التعنت إذن؟ لماذا الحديث فيما لا يفيد؟

الـــرجـــل: ولكنى لا أتحدث فيما لا يفيد.. أنا..
أنا فقط أفكر فيما يمكن أن يتميز به نوع من الكولا عن نوع آخر من الكولا.
هذا حقى هذا حقى كلية. أنا قلت لك أن أخى سوف يشفى... ولسوف يتزوج من أختك.

الصـــبى: أنا أعـــرف كل هذا.. (لحظة من الصمت) وأكثر من هذا..

الـــرجـــل: ماذا هو الذى أكثر من هذا؟
(يحملق فى الصبى)

- ٣ -

الـــرجـــل: فى يوم مـــا سنكف عن بيع الزجاجات المثلجة..
أتصور هذا.

الصـــــوت: فى يوم ما سنكف عن التحديق هكذا فى لا شىء.
(مغايراً لهجته) هيا بنا نذهب إلى أى مكان..
هلم بنا نفعل أى شىء..
(يعود إلى لهجته الأولى) أوليست هذه هى الحرية؟

الصـــبى: وماذا يجعلك تتصور هكذا؟

الصـــوت: لكنك إذ تراقب أيها الحارس.
فإن الأمر يختلف.. تنحصر حريتك.
فى حيز محدود. فى ساعات محدودة ولوقت محدد.

الـــرجـــل: إنك تجـــادل فى كل شىء. وهذه المجادلة فى حد ذاتها هى ما ستجعلنا نكف.

الصـــوت: .. أو تفهم؟

الـــرجـــل: أو تفهم؟
اسمع.. أنا أعرف أباك وأمك وإخوانك..
اجلس بجانبى لكى أتحدث إليك.

الصـــبى: (يجلس إلى جانب الرجل).

الـــرجـــل: اسمع يا صغيرى. حياتنا تمضى دون نفع حقيقى.
ولسوف تمضى أيامنا دون أن نتوحد.

الصـــبى: لن نتوحد بالطبع.. شىء طبيعى..
طالما أن سجائرك مبعثرة هكذا.

الـــرجـــل: (فى حدة) سجائرى ليست مبعثرة.

الصـــبى: (ينهض ويعلو صوته) تأمل ما بالداخل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأمل جيداً. ليس هكذا تصنف السجائر.
لا ينبغى أن تصنف السجائر هكذا...
إيه.. والمجلات أيضا فى حالة يرثى لها.. أولا ترى؟
إنها فى حالة يرثى لها - ليس لدينا سوى بضعة مشابك.. أولا يحزنك هذا؟..
تتوه العناوين بعضها فوق بعض..
تتراكم الصور الواحدة تلو الأخرى،
لا مجال أن تبرز الشفتان مثلا..
على حده.. أو الجبهة منفردة. أو أن تكتمل الصورة على أى نحو...
النهدان، على سبيل المثال، أو السيقان...
ماذا يا سيدى؟ ما الذى حدث لنا؟...
الوعد. الموعد. الوعيد. سمر. سحر. قمر.
كل هذا لم يعد منتظما، ولن يكون منتظما طالما إننا على ما نحن عليه.
أضواء المدينة واسوداد المدينة.
الزمن. الوقت. اليوم. الأن.

الصـــــوت: تتوه عيناك إذ تصول وتجول فى كل مكان بغير هدف.
لن تستقر على شىء، ولن تصل إلى شىء.

الصـــــبى: لسوف تتزوج أختى. كان من الممكن ألا تتزوج...
ولكنها سوف تتزوج... ماذا فى هذا؟
ثم ماذا فيما ليس هذا يا سيدى؟

(محتداً، يجر الصبى معه) انظر

الـــرجـــل: الرصيف يتاكل.
وانت تتاكل معه.
الأرصفة فى بلدى تتاكل... أو ليس هذا هو عنوان الكتاب الذى لم نبع منه نسخة واحدة؟
(يطلق سراحه) اسمع يا صغيرى.
الأسفلت الذى امشى عليه ليس هو الأسفلت الذى كنت أمشى عليه.
والآن كل شىء يتهالك. ونحن أيضا سوف نهلك...
ولسوف نكف.
اعتدل. حسنا.. ولسوف تصوب

الصـــــبى: ناظريك إلى الأمام..

الـــرجـــل: هكذا.. حسناً.... حيث لا أفق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٤ -

الصـــــبى: تفكر. هذه جلسة من يفكر. فيم تفكر؟

الـــرجـــل: أتفكّر فيما إذا كان من الممكن أن نصنف علب السجائر.
المستوردة فى ناحية وغير المستوردة فى ناحية أخرى.
أنواع الأيس كريم، والبسكويت، والشيكولاتة... كلٌ على حدة.
ماذا فى هذه العلبة؟ ما الذى يحتويه هذا الصندوق؟.. أو ذاك.

الصـــــبى: الترتيب عمل ضرورى. أنا متفق معك.

الصـــــوت: طبعاً لك حياتك الخاصة. ومن حقك

أن تعيشها. مثلك مثل أى شخص آخر.
ولكن هل أنت فعلا مثل أى شخص آخر؟
أولا تشعر بالتفوق؟ أولا تحس وانت تمسك برشاشك هذا إنك قادر على أن تفعل مالا يقدر على فعله الآخرون؟
أولا تدرك هذا التميز؟

الرجل: هذا الكشك الصغير لا يغرنّك منظره. فأنت واجد فيه كل ما تتطلع إليه.. فى اليقظة أو النوم.
هكذا قال والدى. فقط أعلن عن نفسك. نادِ على بضاعتك.

الصبى: ليس هنالك ما يدعو إلى الإعلان. هذا ما قاله والدى، كان تاجراً مثلك، وكانت له مثلك أيضا بضاعة وكانت بضاعته سرعان ما تختفى.. دونما نداء.
وكانت أمى تهتف قبل أن يمضى:
إياك أن تنادى.
أمى كانت هى صاحبة مبدأ عدم المناداة.
كانت أمى ترفض تماما أن يحدث ذلك.. واتبعنا أسلوب الصمت.

الصوت: إنك تريد أن تتحدث... ولكن إلى من؟ إلى من ينقصون عنك ذكاء وفهماً ومسئولية؟
ثم ماذا يجدى الحديث؟ وفيم يدور وإلام ينتمى؟
أثناء أداء واجبك، ليس عليك أن تنطق.

الصبى: البضاعة تأتى وتتكوم ولا نداء.. تختفى ولا نداء.
الزبون يفاصل والأب يشير بحركة من رأسه أو بيده ولا ينطق حرفاً.
دونما صوت تتلاشى أكوام البطاطس والبطاطا والطماطم. دونما أدنى صوت. وبأقل مجهود.
... (وكأنه يسرد حكاية) يمضى أبى إلى أمى وقد أفرغ بضاعته.
تتلقاه بكوب من الشاى. اشرب. ويشرب ثم ينام.
إنها تصفح عنه كما يصفح عنها. تبدو وكأنها تغفر له كل ذنوبه، ويبدو وكأنه يغفر لها كل ذنوبها. ونشرب جميعا.
وننام جميعاً.. حتى صباح اليوم التالى.
(معاوداً لهجته الأولى) بغير نداء نربح، ونتجدد، بلا صوت، بدون أدنى صوت. نمرح ونلعب.
نكتسى فى الشتاء كسوة الشتاء.
ونكسو أنفسنا فى الصيف بكساء الصيف. ليس منا من هو ليس منا.
وليس فينا من هو ليس فينا.

الرجل: الوعد الحق.. إنك لا تنادى ولكنّك تتكلم كثيراً.

الصوت: (بعلو قليلا) إذا كان من الواجب أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحدثك عن الواجب، فلاتحدث إليك عن الواجب.
وإذا كان من الضرورى أن نضع الأمور فى نصابها.
فلنضع الامور فى نصابها.
وإذا كان حقاً أن نطلق الحق من عقاله فلنطلقه.

الصبى: نعم أنا أتكلم كثيرا.

الرجل: إنك تتحدث عن أبويك.. ولا تقول كلمة واحدة عن الحب، الحنان الذى يملأ شطآن النيل، ويدوى صداه فى الوديان.

الصبى: المسألة فى رأيى مسألة غفران.

الرجل: غفران أو لا غفران. ليس عليك أن تقترح أو تبدى رأياً.

الصوت: (يزداد علواً) ليس لك أن تبرّر، التبرير مرفوض.
كل أنواع التبريرات مرفوضة تماما.
هب أنك فى موقف كهذا.
افترض جدلا، أن تؤدى الآن ما أؤديه أنا.
لسنا بحاجة إلى أقوال ضارعة، أو ابتسامات ماكرة.
فلتع ذلك جيدا. أو لا تع ذلك جيدا؟
إنك لا تستطيع بأى حال من الأحوال، أن تمنع عن الأشياء فعاليتها أو ديناميكيتها... هراء.
هراء. اتسمع ما أقول؟

الصبى: (هامساً إلى الرجل) اتسمع ما يقول؟

- ٥ -

الصبى: سأقوم بترتيب السجائر... علّى أن أؤدى عملاً.

الصوت: (يزداد ضخامة) نحن لا نقيم الدنيا ولا نقعدها..
لكننا نمارس عملا بسيطاً.. نقوم بإنجاز مهمة خاصة ومحددة.

(صمت)

الرجل: هل ذهبت أختك إلى المستشفى؟

(صمت)

(متأملا) الغفران.

(بخفت الضوء فى منطقة الكشك ويكاد يتوارى الرجل والصبى)

(صمت)

(الصوت الآن بسيطر كلية على الحدث)

الصوت: نحن لا نطلب الشهرة، ولا نبتغى المجد.
ولا نسعى إلى ما يسعى إليه أناس غيرنا.
صحيح أن لناحياتن الخاصة، كما ذكرت لك، ولكننا نتقاضى أجراً فى المقابل. أولا نتقاضى أجراً. هه أو لا نتقاضى أجراً؟
ماذا يمكن أن نفعل أكثر مما نفعل، أو ربما أقل ! ما الذى بوسعنا تحقيقه، إذا كان ذلك ممكنا؟ هه؟ أجبنى.. وبسرعة.

(صمت)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو ليس الخير، كل الخير أننا هكذا.. أنت وأنا..

إذا أمعنت النظر فيما نحن عليه لوجدت أنه ليس فى الإمكان أبدع مما نحن عليه. لكنك لا تمعن النظر.

(صمت)

إنك فقط تحلم بالفتاة التى تهواها. كيف يمكن أن تلقاها.

ولأى سبب، وما الدافع، كيف يمكن أن تعانقها، وبأية حركة، أو بادرة كيف يتسنى لك أن تقطف زهرتها، وأن تنعم بما تمنحه لك من لذات.. أو ليس هذا ما يدور فى عقلك؟

(صمت)

ثم إنك تريد أن تستعين بسنيجارة على الاندماج فى مثل هذا الخيال، خيال مريض. صدقنى.

ذلك لأن صاحبتك لن تكون سوى مجرد فتاة كأى فتاة أخرى. ولن تلتفت إليك، طالما أنك تقصّر فى عملك.

إننى أسدى إليك النصيحة. لكنك، فيما يبدو، لا تقبلها...

ولم لا تقبلها؟

(صمت)

لأنك لا تريد أن تكون سوى ما أنت عليه.

أن تفعل ما تشاء، وتتخيل ما تشاء، وتحلم بما تشاء.

أسألك سؤالا واحداً. ما نهاية كل هذه الأحلام؟

كل هذه الأمنيات والتمنيات؟ ولماذا تتمنى أصلا؟

لماذا تتمنى أصلا؟

(صمت)

أعنى لماذا ترفع بنفسك إلى تلك المنطقة الخطرة، الغير مضمونة فى أحسن الأحوال. صدقنى أمانيك كلها عرجاء، ولن تستقيم أبداً. إنها تنجرف إلى هاوية لا معنى لها، ولا ضوء فيها.

سواء أردت أو لم ترد. إنك لا تصدقنى. حسنا.

اسمع. هل تجيد صنع شىء، ما؟ يدويا أعنى.

إنك بالكاد تمسك بريشاشك. أصابعك نحيلة. ويداك تقبضان على الزناد والماسورة بطريقة هزلية. لماذا أنت مذعور هكذا؟ أنا أريد منك أن تصبح رجلا. رجل بمعنى الكلمة.

فتاتك التى تهواها لن ترضى عنك إلا إذا كنت رجلا.

دعنى أريك كيف تقبض على سلاحك. أنا كفيل أن أجعل منك رجلا.. لا .. ليس هكذا... ليست هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هى الطريقة التى ... أ... أخفض
الماسورة قليلا.. لا.
ليس على هذا النحو.. ماذا تفعل
الآن؟ هه، ما.. ماذا تفعل؟
(صوت طلقات نارية من الرشاش
وارتطام جسد على الأرض).

- ٦٠ -

(تعود الإضاءة إلى ما كانت عليه... الرجل
والصبى).

الـــرجـــل: تاكل الارصفة.. بعنا منه نسخة.
(صمت)

الـــرجـــل: هل تسمع؟

الصـــبى: نعم أسمع.

الـــرجـــل: هكذا يجب أن تكون الحياة.
(صمت)

الصـــبى: أخوك المريض لن يتزوج أختى.

الـــرجـــل: ولماذا .. الأنه مريض؟ سوف يشفى.

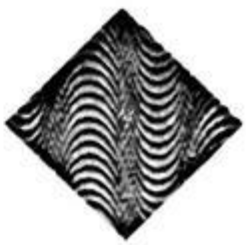
الصـــبى: لكنه لن يشفى.

الـــرجـــل: (يمعن النظر فى الصبى) كيف؟

الصـــبى: ذلك أنه قدمات بالأمس.

الـــرجـــل: (لايزال ينظر إليه، ثم يدير وجهه)
دعنا من هذا الحديث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



فى المدى الأبيض عبر الجسد كله

١٠-

بالطُفُولةِ المنسية على عتبةِ العالمِ، بحدقةِ الصخرِ المتقدِ،

بشعلةِ الليلِ التى لا تنطفئُ بخرائبكِ الكثيرةِ الأخاذةِ،

بندى الليلِ اللأمعِ، بروحكِ المكتملةِ فى ذاتها،

بسمائكِ البُراقةِ تحت انهارِ الضوءِ التى لاتقهرُ،

بصدركِ اللأهبِ للروحِ، بوجهكِ المنحوتِ بأصابعِ الضوءِ كحكمةٍ خالصةٍ،

بأنفاسكِ اللأهثةِ كضراوةِ النجومِ،

بصوتكِ الذى يصنعُ أناشيدَ الليلِ الخافتةَ،

بيقينكِ الذى لاينتهى إلا على عتبةِ الشكِّ

وبشكِّكِ الذى لاينتهى سوى على عتبةِ اليقينِ،

بشمسكِ السُخيَةِ ايتها المرأةُ،

بطراوةِ نهديكِ المكتنزينِ كُفستُقَتين نابتَتينِ بسلاسةٍ على عتبةِ المَرْمرِ،

برخامِكِ المنسلخِ من مرمرِ الطبيعةِ الحيِّ، بياسكِ الذى يشبهُ الأملَ،
بأهدابِكِ التى تصنُع طريقًا للحِكْمَة، بانامِلكِ المتسلِّحةِ باليقينِ والدهشةِ،
انت نسخةُ الطبيعةُ التى لاتتكرَّر،
ايتُها المرأةُ: حبكِ حقيقةُ العالمِ.

٢- مهما كانت اعمالُكِ ومبادئُكِ ايضًا،
كلماتُكِ تصعدُ من فمِ الأرْضِ،
جسدُكِ ينحنى على الظُلام برفقٍ،
فيما يتوقفُ الليلُ امام غاباتِكِ الاستوائيةِ تخلعينَ قفازَ يدكِ الأبيضَ،
وترمينَ به في وجهِ الظهيرةِ (العدوةِ) التى تصير أشدَّ بياضاً من النهارِ ذاتِهِ،
مهما كانت اعمالُكِ ومبادئُكِ كذلك،
كلماتك تصعدُ من فمِ الأرضِ،
الزمنُ المنسوجُ بعنايةٍ يفرشُ حريرَهُ الزَّاهى لقدميكِ،
حتى فى فراغِ الجسدِ، ومن تحت وطأةِ الرغبةِ الحارَّةِ،
فى الزمنِ المنهكِ على مقعدِ الأبديةِ الفارغِ،
عندما يتلكأ نهركِ الصغيرُ الفياضُ فى حلكةِ الظلامِ هذه،
على زجاجِ نافذتكِ المضاءةِ ليلاً، اراكِ
ارى زجاجَ عينيكِ العسليتينِ اللتين تكتسيانِ بنعمةِ الطبيعةِ الأسيانةِ،
برقةٍ بالغةٍ تمسكين جزءاً من القمرِ وتدحرجينَهُ على سلالمِ جسدكِ الطريةِ،
انت الأشدُّ كثافةً من الطبيعةِ ذاتها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاكثرُ حكمةً من العالمِ فى نفسِ الوقتِ،

أعرف جيداً أنك تجيدين لعبةً واحدةً مكررةً ،

هى حبّك الخالصُ لهذا الجسدِ،

هاأنذا اصعُد إلى جبلك العالى برفقٍ لئلا تندلق حصاةً واحدةً على الأرْضِ،

معا، ومن زاويةٍ ضيقةٍ من زوايا الروحِ الخَرِبَةِ،

قد نطلُ على أصقاعِ العالمِ، ومباذله كذلك،

قد نفترشُ طريقَ الوحدةِ السخيّةِ وننام عاريين إلا من العشبِ،

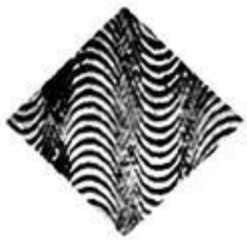
ربما نكوّرُ النجومَ تحت بطانياتنا المهددةِ بالتلفِ،

انتِ،

يامن تسندينَ غربةَ روحى بقوةٍ إلهيةٍ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعدية نفرح



بـــلاد

غادرتنى البلاد التى

غدرت بالهوى

وكان المناخ يلملم أعطافه شاردا

منشدها بالطقوس الصغيرة وهى تحاصره بالخرائط

وكان المناخ حزينا

منتبها للدعوص الكبيرة وهى تذرذر كثبانها سؤددا

وكنت أودع نافذتى

وأجلو غبار المسافات عنها

ويمسحُ ظاهرُ كفى

خطوَ الندى فوقها

وكان المناخ يموت

فاحتانى البلاد التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوجئت بالنوى

كان المساء ينّث برودته الحارقة

وكنت الملم نفسىَ خجلى

كى لا اقسّم جسمى عجلى

بين الجسوم الكثيرة

وهى تجوب التخوم البعيدة

ثم وهى تعود

واوشكُ انْ استميت

غيّرتنى البلاد التى غُيّرتْ

لم يكن قاسيا ولامبتغى ان اموت

لم يكن ما اريد

وما كان لى

ما اريد وما لا اريد

فانخرطتُ حيادا

فى المفازة

اسعى الى الماء

ورحت اجرجر صبرى ورائىَ يأسا

واودع يأسى فى الجب صبرا

ورحت اهيئنى للفراق الاكيد

ورحت افارق إرثى

واطوى المسافات طيًا

والحداء الحزين يودع صمت البلاد ورائى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

راودتنى البلاد

وراودتها عن نفسها

وهمّتْ بى

وهممتُ بها

ولكنها ايقنتْ

انْ لا خلاص بغيرى

وايقنتُ

انْ لا سبيل اليها

سوى أن أكون إليها السبيل

• • •

قلتُ:

سأوى الى جبل من كلام

ليعصم ضعفى

وقالت بلادىَ فى الفلك:

هيتَ لك

ورحتُ أغنى

(الكويت)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غراء مهنا

ماهو الشعر؟

دراسة حول تاثير رامبو على شعراء السبعينيات

السؤال الذى طرحه **اندريه جيد** عام ١٩١٧ فى كمبردج حيث كان مدعوا على مادبة غداء اقامتها الجامعة، كان فى حقيقة الأمر إجابة على سؤال اخر سأله الشاعر الإنجليزى **هاوسمان A. E. Housman** جاره على المائدة، والذى قال له:

«كيف تفسر ياسيد **جيد** عدم وجود شعر فرنسى؟ «ثم اضاف موضحاً: إنجلترا لديها شعر وكذلك لالمانيا شعرها وإيطاليا لديها شعر كذلك ولكن فرنسا ليس لديها شعر.. اعرف ان لديكم **Baudelaire**و **Villon** واخرين ولكن بين **Baudelaire**و **Villon** مهما طالت المدة التى تفصلهما لايمكن اعتبار هذه الخطب المقفاة التى قد نجد فيها شيئا من الفكر او البلاغة او العنف او العواطف ولكنها ليست ابداً شعراء» (اسقط الشاعر الإنجليزى **Housman** من حسابه القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر بما فيه من شعر الرومانسيين والبرناسيلين حتى وصل إلى **Baude-laire**) وهنا سأله **جيد**: ماهو الشعر؟

هل يتغير الشعر من شعب إلى اخر؟ وهل الفكرة التى يكونها شعب ما عن ماهية الشعر ومايجب أن يكون عليه الشعر تختلف من جيل إلى جيل؟

«ماهو الشعر»؟ سؤال طرحه **Baudelaire** فى مقدمة ديوانه ازهار الشر وإذا كان **Baudelaire** قد أضاف جديداً إلى الشعر من حيث الشكل والمضمون إلا أن بداية الشعر الفرنسى الحديث كان عام ١٨٧٠ مع تجربة الشاعر **Arthur Rimbaud** هذا الصعلوك النبى المتمرد والمخرب، لم يترك شاعر من الشعراء أثرا على الذين جاءوا بعده مثل ما ترك **رامبو** هذا الأثر يمتد إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يومنا هذا وتدين له أغلب الأشكال الجديدة فى الفن المعاصر بالكثير ويطالب **رامبو** الشاعر الحديث أن يأتى بالجديد شكلا ومضمونًا فالشاعر يبحث داخل نفسه عن المكنون، يحاول أن يسجل ما لايمكن قوله ويقول مالايمكن التعبير عنه، ويعبر عن ما لا يمكن ذكره، ويحاول كذلك قلب الأوضاع الشعرية إن أثر **رامبو** تعدى حدود بلاده وها هو يمتد إلى الشعراء العرب بعد قرن من الزمان، وأصبح **رامبو** أسطورة بدأت معها الحداثة الشعرية بنوع من الانفجار الذى يولد أفكارًا جديدة وأشكالاً غريبة وتشكيلات أغرب، وكما تفجر الثورة طاقة الشعوب تفجر الحداثة طاقة اللغة؛ فهى رؤية جديدة للعالم وثورة القصيدة فى بعدها عن التقليدى والمتعارف عليه، وهى حالة من القلق والتوتر يكشف بها الشاعر عن ذاته ويصل إلى المناطق المحرمة فى الشعر أملا فى تغيير الواقع.

إن حياة **رامبو** وأعماله هى كالبركان، وهو ظاهرة تحطم القشرة الأرضية وتبعث النار من حولها، ولقد حاول الشعراء المغاربة الناطقون بالفرنسية الدخول من الباب الذى فتحه **رامبو** على عالم السحر والأحلام والخيال، محاولاً البحث عن لغة جديدة عالمية تمحو الألم الفكرى، ونذكر على سبيل المثال **محمد خير الدين** المغربى و**كاتب ياسين** الجزائرى الذى يطلق عليه Claude Roy اسم **رامبو** العربى، ولكن هؤلاء الشعراء درسوا **رامبو** فى المدارس الفرنسية وقرأوا أعماله وتأثروا بها، فهل قرأ شعراء السبعينيات المصريون **رامبو**؟ وإلى أى مدى كان تأثيره عليهم؟ هذا ماسنحاول الإجابة عليه فى هذه الدراسة.

يفصل قرن من الزمان بين **رامبو** وهؤلاء الشعراء المصريين وبالرغم من ذلك فإن التشابه بين أعماله وأعمالهم يبدو كبيرًا.

وإذا كانت الحداثة العربية قد بدأت قبل هؤلاء الشعراء مع جيل سابق مع **نازك الملائكة** و**السياب** و**عفيفى مطر** و**عبد الصبور** و**درويش** و**حجازى** و**البياتى** وغيرهم، إلا أنها وصلت إلى قمتها مع هذا الجيل من شعراء السبعينيات بالذات مع مجموعتى «إضاءة ٧٧» و«أصوات».

وإذا كان **أدونيس** يحاول الفصل بين الحداثة الغربية والعربية بقوله «**الحداثة إشكالية عربية قبل أن تكون غربية**»[1] (فاتحة لنهايات القرن صـ ٣٢٨).

إلا أن الارتباط يبدو لنا وثيقًا بين الحداثتين وبين تجربة **رامبو** الشعرية وهذه التجربة العربية. إن الحداثة فى الشعر العربى لاتستقل عن تأثيرات الغرب. فالشاعر عند **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء فى بحث دائم عن لغة جديدة تتخطى اللغة الكلاسيكية، لغة العقل، إلى لغة الكيمياء السحرية وهى مغامرة بلا حدود فى تجديد اللغة وتحرير المخيلة وتبديد الحدود المتوهمة بين الواقع واللاواقع. وعمومًا إن لم تكن الحداثة العربية نسخة أو امتدادًا للحداثة الغربية، فهى على الأقل نشأت فى نفس الظروف وبفعل الأسباب نفسها، فلنستعرض سريعًا تجربة **رامبو** الغربية وتجربة شعراء السبعينيات المصريين ونرى مابينهما من تشابه من حيث المضمون والشكل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولاً: من حيث المضمون:

١. تجربة النبوة والنبوءة

يقول رامبو: لقد رأيت أحيانًا مايعتقد للإنسان أنه رآه! (المركب السُّل)

إن النبوة هى هبة إلهية تمكن من معرفة وتفسير أسرار الخلق والكون ويصبح الشاعر نبيًا بقدرته على رؤية مايتعدى الحدود الزمانية والمكانية ولقد تحولت كلمة Voyance أو النبوة من المعنى الدينى عند Hugo إلى آخر مرتبط بعملية الخلق الشعرى والإبداع عند **رامبو** حيث أنه كان يصنف ماقبله من شعراء على أساس كونهم Voyants أو Non Voyants فهى بالنسبة لرامبو منهج واسلوب يصبح به الإنسان شاعرًا مبدعًا خلاقًا ونجد هذه النبوة أو النبوءة عند شعراء السبعينيات فيقول **رفعت سلام «أنا النبى الرجيم»** (هكذا قلت للهاوية ص ٥٩) ويضيف فى إشراقاته وهو يستعير اسم ديوانه من إشراقات **رامبو**: **«هكذا أجيئكم عاريًا بلا نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة ما كما يدعى الشعراء عادة»**

ويضيف: **«ولست نبيًا ولا شاهدًا أو شهيدًا»**

ويخلط **محمد سليمان** بين اسمه واسم النبى سليمان. كما نجد عند هؤلاء الشعراء كمًا كبيرا من التناص القرانى وأقوال الرسول وذكر المسيح، ونتساءل لماذا هذا الكم من النصوص القرانية المستوحاة فى أعمالهم؟ أهى جزء من ثورتهم على كل القيم؟ أم هى كما يقول **أحمد عبد المعطى حجازى** رغبة فى تجاوز الواقع واكتشاف المجهول: يكتب **أحمد عبد المعطى حجازى** فى أهرام ١٩٨٩/١/٤ **«أن كلام، رامبو يذكرنا بكلام بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين يدعون هم أيضا النبوة ويستعيرون لغة القرآن والإنجيل والتوراة ليتحدثوا عن تجاوز الواقع واكتشاف المجهول»**

٢. الشاعر سارق النار:

يعتقد **رامبو** أن الشاعر هو سارق للنار ويقول **«عشت شعلة من ذهب لضوء الطبيعة»** (فصل فى الجحيم) ويؤكد **رامبو** على أن الشاعر:

«بين الناس هو المريض الأكبر والمجرم الأكبر والملعون الأكبر ولكنه العالم الأكبر» ويؤكد **رفعت** سلام هذه الازدواجية فى جسد الشاعر **«ولكنه القاتل القتيل فى جسد واحد»**.

(إشراقات صـ ٩)

ويتساءل: **«كيف لا أخرج على الناس إذن شاهرًا وجهى متشحًا بالشرور المضيئة»** (إشراقات صـ٣٢) أو **«أنا غابة ملغومة بالشرور الفاتنة»** (هكذا قلت للهاوية ١٠).

إن الشعر هو نبوة ونبوءة بكل مافى النبوة من آلام ومعاناة وتجاوز للألم ويقول **حلمى سالم**:

آه من زيف أنبيائى قتلونى من الظهر قتلونى

(الأبيض المتوسط صـ ٥٨)

إن هناك ثلاث كلمات مفاتيح تتردد بكثرة فى شعر **رامبو** وشعر هؤلاء الشعراء هى ذهب ونار وجحيم، ثلاث كلمات ترمز إلى الشاعر سارق النار يقول **حلمى سالم**:

النار فى عيونى والريح فى يقينى

(الأبيض المتوسط صـ ٥٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا التحدى للآلهة أو محاولة التوحد معها، هل هو مرادف لتدمير الذات أو عقاب الذات؟ إن **بروميثيوس** Promethée سارق النار كان مصيره أن يقيد إلى صخرة حتى الأبد وكذلك **إيكاروس** Icare احترق بأضواء أحلامه الباهرة.

٣ ـ تصدع الأنا:

منذ أن صاح **رامبو (أنا هو الآخر)** والشعراء يحاولون معرفة هذا الآخر والتوحد معه، وهذه العبارة تتعلق باللاشعور الجماعى عند **Jung**، والربط بين الذات الفردية والذات الجماعية، فالشاعر يصبح متخطيًا لذاته ومعبرًا عن الذات الجماعية للبشرية جمعاء. ويصبح أنا الشاعر «آخر» أو «لا ـ أنا» وهذه نظرية جديدة لمفهوم اللغة الشعرية. يقول رفعت سلام: **ارتدى جسدًا جديدًا** (وردة الفوضى) كما يقول فى إشراقاته :

كان البحر يغزونا فيقسمنا إلى نصفين نصف فى اتجاه الوقت والآخر يسكن الرحيل

ويقول **عبد المنعم رمضان** فى غريب على العائلة: «**الاسم الآخر أنا**» إنها مغامرة جديدة للإنسان تبدأ، ويقول **حلمى سالم**: «**لماذا كشفت ذاتى لذاتى؟**» **وفضحتنى أمام شخصيتى الثانية المدعاة اذهب إذن عنى أيها الجزء الأثيم فَى ياأنا فى حالتى غير الكاذبة يافضيحتى التى عمرها ثلاثون عامًا من الشيز وفرنيا الأنيقة المرتبة** (سيرة بيروت قصيدة وجوه تمنحنى وجهى) ويقول **محمد سليمان**:

عاقبك الرب، وحدّ فيك النقيضين

(القصائد الرمادية صـ ٥٥)

ويتألم الإنسان من هذه الازدواجية من وجود الشاعر والإنسان فى كائن واحد. يؤكد **حسن طلب** على هذا الحضور المنقسم المتعدد للذات فيقول: «**اتبرأ من اوصافى وصفًا وصفًا/ اتجزأ عن انصافى/ نصفًا نصفًا** (أزل النار صـ ٧١). هذه الازدواجية هى انفصال بين الشخص وطموحاته الإنسانية.

٤. الاقتباس والتضمين

لايقتصر الاقتباس والتضمين على التناص القرآنى، ولكن يشتمل عند **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء على الآتى:

أولا : ذكر عدد كبير من أسماء الشخصيات التاريخية والأسطورية والأعلام من الأسماء المعروفة. ونلاحظ تكرار ذكر اسم **رامبو** عند الشعراء المصريين مما يدل على أنه ليس بعيدًا عن فكرهم أو كتاباتهم.

ثانيا: الإشارة إلى الكثير من الأغانى. وكما يدخل **رامبو** الأغانى فى قصائده النثرية ـ تتضمن أعمال هؤلاء الشعراء عدداً كبيرًا من الأغانى، سواء **لعبد الوهاب أو عبد الحليم**، أو أبياتا من عيون الشعر القديم.

ثالثا: كثيرًا مايذكر **رامبو** الأسطورة والحكاية الشعبية، فكما يتحدث مثلا عن عقلة الإصبع فى قصيدة Ma Bohéme يستخدم **حسن طلب** كلمات الحكاية الشعبية السحرية فيقول. **افتح ياسمسم ينفلق القمقم عن شمهورش او ميمون** (أزل النار صـ ٥٩) ويشير **رفعت سلام** إلى أهمية الوصول إلى أسرار الأساطير فيقول:

علمناك أسرار الأساطير الخفية/ لغة الطير
واقوال الرياح الوثنية/ كى تبدأ الرحلة فى سفر
الهناءة (وردة الفوضى صـ ١١)

٥. تيمات

وهناك أيضا مجموعة من التيمات المتشابهة والمتكررة فى شعر **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء ولنذكر على سبيل المثال:

أ. البؤس والفقر

وكثيرًا مايعبر عنه رامبو فى صورة «جيوبه المثقوبة» وهذه الجيوب المثقوبة هى أيضا جيوب رفعت سلام فيقول **واحسب ماتبقى من نقود فى جيبى المثقوب** ويؤكد ذلك اكثر من مرة **لم اعثر فى جيبى المثقوب إلا على انشودة وطنية**

ب ـ الثورة والتمرد:

يقول **رامبو «انا الذى يتالم وانا الذى تمرد** (L'homme juste) إن أشعاره ماهى إلا ثورة وتمرد ضد كل شىء، ضد كل سلطة، وكل قيمة، ضد الحب والحق والجمال والأمل والسعادة، إن شعره عبارة عن عملية تحطيم وعنف ضد كل شىء، فأمير قصيدته حكاية (Conte) يحطم كل شىء، يقتل النساء ويحطم الجمال ويذبح الحيوان ويشعل الحرائق بالقصور ويمزق الناس إربًا ثم يتساءل: هل يستطيع الإنسان أن يصبح سعيدًا أو نشوانًا بهذا التحطيم؟ ويعلن **حلمى سالم: اعطنى شعرًا عنيفاً اعطنى لحناً كثيفًا** (سكندريا يكون الالم) .

ويؤكد **رفعت سلام: اغنى للانهيارات والشروخ والهزائم القاصمة ولنفسى (هل هناك علاقة).**

(الهاوية صـ٢٤)

وفى الدم الفاسد (Mauvais Sang) يتبرأ **رامبو** من جنسه ومن أسلافه ويضع نفسه فى جانب الجنس الأسود، يرفض هؤلاء الأسلاف لأنهم برابرة قد يكون أخذ منهم العيون الزرقاء ولكنه أخذ منهم أيضا ضيق الأفق، وقد يلبس زيهم الوحشى ولكنه لايزيت شعره مثلهم، فما هم إلا ذابحو الحيوانات وحارقو الأعشاب، ويعلن: **لم اكن ابدًا من هذا «الشعب» وحسن طلب** يرفض جنسه العربى وتاريخ العرب وقبائلهم وأسماءهم فيقول:

«إن الكلمات هوان/ والتاريخ العربى هوان/ والخيل العربية/ والأنساب.. الألقاب/ فقحطان وعدنان/ فى الذلة سيان»

(زبر جدة الغضب صـ٤٣) **ورفعت سلام** يريد تحطيمًا كاملاً لكل النظم والمؤسسات:

«اندفعت هائجاً إلى الميدان كاستغاثة او قنبلة زمنية تنفجر فى الوطن الخراب فتنهدم الاحزاب العلنية والسرية والشرطة والصحف اليومية والاسبوعية والشهرية والجيش وقاعات الندوات ودور العرض....» إلى آخره

(الإشراقات صـ ١٥)

هذا التحطيم الشامل يذكرنا بقصيدة **رامبو** التى يقلب فيها Qu'est ce Pour nous mon Coeur

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل نظام ويتمرد على كل سلطة ويصيح: «هيا إلى الحرب والانتقام والفزع» ويحاول **رامبو** تحطيم الجغرافية والتاريخ أيضا، وهذا التدمير للزمان والمكان لإعادة وضع جغرافية جديدة وتاريخ جديد نجده عند **حلمى سالم** فى الأبيض المتوسط: **حان أن اضع جغرافية خاصة بى: احط وطناً مكان وطن، حان أن اضع تاريخًا خاصًا بى:/ احط زمنًا مكان زمن**

هذه الثورة ضد السلطة والحاكم والنظم والمؤسسات والقيم، ضد كل شىء، هذا الغضب الداخلى هو انعكاس للعنف الخارجى من حولهم.

ج ـ الطوفان:

يريد **رامبو** الطوفان ليمسح كل شىء حتى يعيد خلقه وتكوينه وله قصيدة بعنوان بعد الطوفان يؤكد فيها هذا المعنى. ونجد الطوفان الكاسح فى أعمال السبعينيات: فيقول **رفعت سلام**: **تنفجر السنابل والحقول ويخرج الفيضان عن مجراه**(وردة الفوضى صـ ١٦) ويؤكد **محمد سليمان** قائلاً: **الآن تنفتح المدينة/ يبدأ الطوفان/ باب البحر لاينسد** (القصائد الرمادية صـ ١٠١) هذا الطوفان مرتبط بنهاية العالم التى يتحدث عنها **حسن طلب**: «**لكن قلمى لايعرف كيف يفيق العالم من جهله/ قبل شروق الشمس من الغرب/ وقبل مجىء الدجال الأعور/ وحيث الأشياء تعود لجوف الأرض/ وكل جنين يرتد لأصله**. ويؤكد رفعت سلام على أنها النهاية فيقول: **يتداعى كل شىء/ كل شىء يتداعى/ يتداعى كل شىء** (وردة الفوضى صـ٦٦).

د ـ الجوع والعطش:

كثيراً مايتحدث عنه **رامبو**، وإذا ذكرنا فقط عناوين قصائده التى نجد فيها إحدى هذه الكلمات أو كلتيهما يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

كوميديا العطش ـ حفلات الجوع ـ الجوع إلى آخره... الجوع والعطش رمزان نجدهما فى أعمال شعراء السبعينيات، فيقول **محمد سليمان**: **الجوع يلقى على الماء أشباحه الهرمية/** (القصائد الرمادية صـ٥٤) ، ويقول **عبد المنعم رمضان**: «**صارت الرمانة العطشى تخض اللبن الرائب للجائع فينا**» (الحلم ظل الوقت صـ ٦٣). ولـ**عبد المنعم رمضان** قصيدة بعنوان «الجوع» فى ديوانه لماذا أيها الماضى تنام فى حديقتى؟ ويقول **حسن طلب**: **هل يستمر الليل/ فى طهو المجاعة**؟ ويصبح: «**عريان وعطشان**» (لانيل النيل صـ٧).

هـ ـ ومن التيمات:

أيضًا المدينة وماتمثله من صدمة بالنسبة لرامبو أو هؤلاء الشعراء، حيث نزح **رامبو** من مدينته الصغيرة Charleville إلى باريس فصدمته المدينة الكبيرة كما نزح أغلب هؤلاء الشعراء إلى القاهرة من الوجهين البحرى والقبلى، وكثيرًا مايذكرون المدن بأسمائها وهى غالبًا مرتبطة بصفات سلبية، فعند **رامبو** هى مدينة الوحل حيث القصور بنيت من عظام وهى مدينة «**من سعار وناس حجر وليل مالح وريح حامضة**»

(الهاوية ٧٦) «**أو مدن فتن يتآلف من دودها وطن عطن**» عند **حسن طلب** (سيرة البنفسج صـ ٦٩).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هـ . الزمن:

وللزمن اهمية كبيرة عند **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء، وهو زمن محدد وغير محدد فى آن واحد، وهو زمن يهرب منا، يتحطم كما يتحطم كل شيء.

ز . الحب:

كذلك يؤكد **رامبو** على ضرورة إعادة تكوين الحب أو اختراعه لأنه لم يعرف منه غير الجانب السلبى، والحب عنده هو علاقته الشاذة مع Verlaine أو هو مجرد الإثارة الجنسية ويبدو الحب سلبيًا أيضا عند هؤلاء الشعراء.

هـ . الدمامه والقبح:

كثيرًا مايخلط **رامبو** بين الدمامة والقبح فيقول «**جميلة بقبح**» مثلا، وهذا الخلط بين هذين المتناقضين نجده عند شعراء السبعينيات، فيقول **رفعت سلام** فى إشراقاته مثلاً:

«**ادندن لحنًا هدامًا فى امتداح الخراب الجميل**» ويتساءل **حسن طلب**: **اين الجمال والقبح/ واين الشعر القح؟** (زمان الزبرجد صـ ٣٩).

ط . الشعر جنون:

يتساءل **حلمى سالم**: **هل الشعر الجنون ام الجنون الشعر؟**(البائيه والحائى ص ٩٠) ويربط **رامبو** بين الشعر والجنون، ويخلط بين الكلام والصمت، كما يفعل هؤلاء الشعراء فيقول **حسن طلب**: **صمتُ وكنْت تكلمتُ**(سيرة البنفسج صـ٢٣) ويقول **رفعت سلام**: **لاياتى/ سوى الوحدة.. والصمت/ واشباح الجنون/** (وردة الفوضى صـ٦٢) ويكتب **حلمى سالم**: **الصمت والكلام غابة وغابتى/ تفتح النخل جثمانًا/ وجثمانى يستحيل فى جماجمى سؤالاً السؤال اكتب اولا اكتب؟**/(الأبيض المتوسط صـ٦١).

اختار **رامبو** ألا يكتب وودع الكتابة الأدبية فى قصيدة «وداع» اخر قصائد فصل فى الجحيم، لقد حاول أن يبحث عن المجهول، ولكنه اكتشف قصور الواقع واستحالة تحقيق أحلامه، فانتهى به المطاف قبل الأوان إلى الصمت والانقطاع عن الكتابة. وإذا كان **حسن طلب** ينهى ديوانه سيرة البنفسج بهذه العبارة «**منكم ومنى سكتة الأزل**» إلا أنه تغلب على صمته، واستمر فى الكتابة.

ومن التيمات المتشابهة أيضًا الرحيل وتشبيه الشاعر بالزورق الذى يبحث عن المجهول، أو عن بر الأمان، وكذلك تيمة المفتاح، فإذا كان **رامبو** يعتقد دائمًا أنه يملك «المفتاح» الذى سيفتح أمامه العالم ويؤكد «أنه يحتفظ لنفسه بالترجمة، **فحسن طلب** أيضا يؤكد أنه «**لغة لاتترجم**»، ويتحدث عن «**مفاتيح حروف الأسماء**» وعن سر الكلمة، وأخيراً يظل الإنسان هو محور هذه القصائد، ويصبح الأنا مركزًا للكون، وينحاز الشاعر صوب ذاته ويؤكد ذلك **ماجد يوسف** فيقول **انا خرجت من انا....انا/انا.. انا...انا الواحد/ العدد.**

وإذا كان هذا التشابه موجوداً بهذا الوضوح بين شعر **رامبو** وأعمال هؤلاء الشعراء من حيث المضمون، فإنه أيضًا موجود بوضوح أكثر من حيث الشكل: لقد سمى رامبو تجربته للبحث عن لغة جديدة كيمياء الكلمة او Alchimie du Verbe. هذه القدرة السحرية للكلمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موجودة ايضا عند هؤلاء الشعراء، وهم يؤكدون أيضا على بحثهم عن لغة جديدة، فيقول **حلمى سالم** (فى قصيدة شين عين راء): **سمعتنى اقول فى مسيرى/ اهذه الأرض لغة جديدة؟** ويؤكد فى قصيدة (بزوغ): **•إن لغة تكونت/ إن شعبا ابتدا.**

ويتعامل هؤلاء الشعراء مع الحرف كما تعامل **رامبو** من قبل، على انه قوة سحرية يحاول الشاعر بها تجاوز الواقع وخلق عالم بديل. وتصبح القصيدة مشاعًا للفوضى، تصبح هذيانًا، ويصرح **رامبو** بانه تعود على هذا الهذيان واصبح مرادفاً لشعره ويقول: **لقد وجدت فوضى عقلى مقدسة**، ويؤكد انه يرى مسجداً بدلاً من المصنع او مدرسة صنعتها الملائكة او عربات تجرها الخيول تصعد فى طرقات السماء؛ ويقول رفعت سلام: **•اهذى كما اهوى ولااهوى إلى الهاوية**، (إشراقات صـ٢١).

هذا الهذيان الشعرى عند **رامبو** كثيراً مايكون بتأثير المخدر او الحشيش أو الخمر، وتصبح اللغة مرادفة للثمالة: **•ايتها اللغة•/ كفى عن اللهو بانصاف الكؤوس الفارغة**(سيرة البنفسج) ويضيف حسن طلب: **النبيذ المسمم/ رُينا الأوحد.. الحلو والمر../ مازال فى الحلق يقطر** (أزل النار صـ ٨٣).

ويكتب **محمد سليمان**: **ياسيدى انت جرح/تعبئ نفسك بالنوم أم بالمخدر/ هل تتقيح فى آخر الليل؟** (القصائد الرمادية صـ٩٠) وتصبح القصيدة ايضا غامضة على القارئ فلا يستطيع أن يفك شفرتها (كقصيدة H لرامبو) ويكتب حسن طلب: **ايتها القصيدة السؤال** ويطبق **رامبو** تجربته الشعرية فى البحث عن لغة جديدة فى قصيدته Voyelles أو الصوائت، حيث يجد علاقة بين الحروف والألوان والصور الشعرية، وكذلك يفعل **حسن طلب** فيقول: **النون/ نون نيرك/ والجيم/ جيم جمرة/ واللام لوغوس انغماس النار/ فى الخضرة والجمرة/ والألف المهموزة/ الحرف ذو السيف/ الذى من نار يبدأ النشيد/** (أزل النار صـ ٧٢، ٧٣) أو يقول:

كاف... الف.... نون/ افتح ياسمسم/ ينفلق القمقم/ عن لونين/ الأخضر مشكاة/ والأحمر كانون/ الف/ لام/ ميم/ نون

(أزل النار صـ٦٠) ويبدع هؤلاء الشعراء صوراً غريبة فالأشياء لاتسمى بمسمياتها المألوفة فيقول **رفعت سلام**: **•لى أن اسمى الأفق ثوبًا ضيقا والكتابة ورطة والدولة سيركًا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاة والسكوت سكيناً والجرائد جيشًا من الداعرات** (إشراقات صـ٧٣) ويخلطون بين عالم من السحر والخيال، حيث يمتزج فيه الواقع باللاواقع ويؤكد **رفعت سلام** فى اكثر من موضع: **امضى متوهجًا بالغموض الغريب/ عابسًا بالمحرمات التى تطولها يدى** (إشراقات صـ٣٧) وتوجد بعض الصور الشعرية التى تتكرر عند **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء:

١- يقول **رامبو** •**اجلست الجمال على ركبتى**• (فصل فى الجحيم) ويكتب **رفعت سلام** •**اجلس البحر على يدى فى الأصيل**•او•**غبار ذهبى ينام على قدمى قريرًا**•، أو يكتب **محمد سليمان**: •**النجم يحط على ركبته اليسرى**• (القصائد الرمادية صـ٦٩).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢. يقول **رامبو** «قدم بجانب قلبه» (Ma Bohéme) ويربط **محمد سليمان** بين القدم والقلب فى هذه الصورة الشعرية: «يخرج الآن منه». **يرى نفسه فى الظلام النهارى منتعلا قلبه**». (القصائد الرمادية صـ ٦٠)

٣. صورة الهاوية أو القاع عند **رامبو** و**حسن طلب** و**حلمى سالم**.

٤. قصيدة رقصة المشانق **لرامبو** تقترب فى صورتها من صور **رفعت سلام** «**جثة معلقة بالباب تنهشها الرياح**» (هكذا قلت للهاوية صـ٤٦) أو «**والاجساد تتدلى فى باب زويلة تؤرجحها الرياح العابرة**» (إشراقات صـ ٢٢).

٥. وفى قصيدة **رامبو** الباحثون عن القمل نجد تشابها بين هذا الراس (الثقيل) أو (المثقل) ومايقوله **محمد سليمان**: «**على راسه النمل** والقمل» (القصائد الرمادية).

أو **عبد المنعم رمضان**: **ونفض راسه المليء بالقمل** «غريب على العائلة».

الرؤى الملونة: يلعب اللون دوراً هاماً عند **رامبو** وعند الشعراء، فكما يمزج **رامبو** بين الأحمر والأسود أو الأبيض والأسود يفعل أيضا **رفعت سلام** ويمزج **حسن طلب** بين الأزرق والأحمر فيصبح بنفسجًا. وتكتسب الأشياء ألوانا ويصبح العالم ملونا والألوان غير مألوفة فالخيول زرقاء عند **محمد سليمان** والورود سوداء واللعنة رمادية والعيد برتقالى اللون. كذلك القبلة برتقالية عند **رفعت سلام**، وتصبح بنفسجة الجحيم سوداء، والمقابر حمراء وبيضاء عند **حلمى سالم**، والدموع بيضاء والروائح سوداء والعفاريت زرقاء والشفاه خضراء عند **رامبو**. واللون ليس الأسود والأحمر والأخضر ولكنه لون المرأة ولون العواء والعويل ولون الرماد ويؤكد **حسن طلب**: «**وتاملت: رايت العالم لونًا واللون دمًا/ والدم بستانًا/ كان البستان يخان/ وكان الزيتون يخون/ فتلذذت برائحة الزرقة** (سيرة البنفسج صـ ٢٨). ونجد علاقات بين أشياء لا صلة بينها فى الواقع، وهى مـاابتدعه **بودلير** وأسماه Correspondances أو مايعرف بتراسل الحواس.

اللغة الجديدة:

يخلط **رامبو** وهؤلاء الشعراء بين اللغة الفصحى والعامية ويستخدمون كلمات غير مألوفة قد تكون نادرة أو هامشية أو لغة بذيئة، همجية وتكتسب الألفاظ دلالات جديدة، ويفجر الشاعر العلاقات المألوفة بين المفردات اللغوية، ويستخدم الكلمات والمصطلحات العلمية أو الفلسفية والكلمات الجديدة المنحوتة.

وكما يدخل **رامبو** بعض الكلمات الإنجليزية أو الألمانية، كذلك يفعل **حلمى سالم** ويستخدم **عبد المنعم رمضان** (فى ديوان غريب على العائلة) كلمات أعجمية من أصل لاتينى: كومودينو - نيجاتيف - كلينكس - بلكونة - تاير - بيجامة - تليفزيون - فانتازيا....

وكما يستخدم **رامبو** الكليشيهات والكلمات المعممة والمأثورة، نجد هؤلاء الشعراء أيضا يستخدمونها، وإذا كان فى شعر **رامبو** بعض الأخطاء اللغوية والنحوية، ففى شعرهم أيضا بعض الأخطاء، ويكثر **رامبو** وهؤلاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعراء من التكرار والترادف بأنواعه ويستخدمون اللازمة بكثرة كما يكثرون من استخدام المتناقضات ويكتب حسن طلب: «لابد من شيء يناقض كل شيء/ ثم يكسح اى شيء من قمامة هذه الأشياء لايبقى على شيء (زمان الزبرجد ص٩٠).

وتتعاقب الصور الشعرية بدون أدوات ربط كما لو كانت صورًا فوتوغرافية لايربط بينها روابط منطقية، ويكثرون من استخدام بنية النفى والانتقال من ضمير لآخر، ويلجأون إلى الإغفال أو الحذف بناء على إمكانية التقدير، كما يستخدمون التدوير (Rejet) والتضمين (Enjambement) دون أى داع.

ويستمر التشابه بين أعمال رامبو وهؤلاء الشعراء من حيث الخلط بين الشعر والنثر واللعب بالألفاظ والكلمات، وتتحول القافية إلى مجرد تسجيع، ويحل السجع والجناس محلها، كما يسرفون فى الانسياق وراء الجرس الموسيقى أو مانسميه عند رامبو (Cacophonine) مما يجعل شعرهم متماثلا. فهل عرف هؤلاء الشعراء رامبو؟ الإجابة بالإثبات هى الأقرب بلاشك لسببين أولهما أنهم كثيرو الإشارة إلى اسمه، فيقول رفعت سلام: «حين استيقظت كان منتصف الليل هكذا سبقنى رامبو/ «أشياء باهرة تحسدنى عليها/ ظهيرة رامبو» (هكذا قلت للهاوية صـ ٢٨، ٤٩).

والسبب الثانى أن كثيراً من الترجمات لأعمال رامبو وحياته بدأت فى العالم العربى منذ عام ١٩٤٩، ونذكر على سبيل المثال أعمال كل من رمسيس يونان وبدر شاكر السياب وعبدالغفار مكاوى وصدقى إسماعيل وغير ذلك من ترجمات.

ولكن من المسئول عن قلب الأوضاع الشعرية؟ نكرر مع حلمى سالم «انا الذى يدين أم انا الذى يدان؟» (الأبيض المتوسط صـ ٨٩).

وأخيراً ماهو الشعر؟ هل هو اكتشاف للاشعورى وتأكيد على إمكانيات اللغة وتجميل للواقع؟ هل هو لعبة مجانية أو شكل من أشكال التعبير الفريدة أو غير المألوفة ماهو الشعر؟ أهو كما يقول جيد ويوافقه عليه عبد الوهاب البياتى ذلك «العفريت أو الجنى القابع فى القمقم»؟

الشعر من المفروض أن يكون محكومًا بقواعد ونظم، ولكن هاهم شعراء السبعينيات ورامبو من قبلهم يحطمون كل قاعدة ويخترقون كل مألوف فيبدو شعرهم منسوجًا من لحم آخر، مثقلا بدم آخر بعيدًا عن كل نظام تعمه الفوضى وتسوده التفرقه والتجزئة والتشتت، ولكن كيف لشعرهم أن يكون غير ذلك وهم يعيشون فى عصر من القلق والفوضى والتوتر والثورات!

فإذا كان رامبو كتب أولى قصائده عام ١٨٧٠، وهو العام الذى اندلعت فيه الحرب بين فرنسا وبروسيا وأصبح العدو على أبواب مدينته، وإذا كانت أحلامه قد انهارت مع انهيار كومبونة باريس، وإذا كان الحادث الذى وقع عام ١٨٧٢ حيث أطلق عليه فرلين النار وأصابه، قد حطم نهائيا هذه الأحلام، فإن شعراء السبيعينات عاشوا ثورة ٥٢ وهزيمة ٦٧ وموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الناصر وحرب الاستنزاف وانهارت أحلامهم أيضا، فكيف لايتحدثون عن التمرد والقلق والتحطيم والرغبة فى تغيير الواقع وخلق لغة جديدة يقول حسن طلب: «**فى السبعينات الغبراء من الزمن الأغبر/ عجز يتصدر**» (لانيل إلا النيل ص٥٤).

ويؤكد أن: «**مالم يكن سيصح صح/ ولم يكن سيجوز جاز**» (زمان الزبرجد صـ٧٥).

هذا الشعر الجديد إذن فرضته ظروف خارجية اجتماعية وسياسية واقتصادية، فهو نتاج اجتماعى وثمرة الظروف المحيطة، ولكن تبقى مشكلة المتلقى مع هذا الشعر، لقد بعد الشعر عن جمهوره الواسع واقتصر قراؤه على بعض الخاصة: ويؤكد حسن طلب: « الشعر **سوف يصح العمود له/ والقصيدة قد تستقيم/ إذا استوعبتها الشحارير/ قبل الجماهير**.

ماهو الشعر؟ الشعر لايمكن أن يكون «انتهاك المحرمات» كما يقول **رفعت سلام** ولا اشتباكا مع الوجود كما يؤكد **حلمى سالم** ولاثرثرة العاجزين» كما يفسره **محمد سليمان** ولااستعراض لغوى لمهارة اللعب بالكلمات كما يعرفه **حسن طلب**.

إن تجربة هؤلاء الشعراء جديرة بلاشك بالدراسة والمناقشة والتحليل والنقد والتقييم ولكننى أستعير هذا البيت من حلمى سالم لأعبر عن أمنية: «**عمر من النثر مضى وعمر من الشعر يقبل**» (فقه اللذة صـ٢٨) **ماهو الشعر**؟ سؤال يبقى بلا جواب وإن تعددت إجاباته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدية حسين

عاصفة الثلج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزمان: الأول من كانون الثانى ١٩٩٦.

المكان: اى بقعة من الأرض قابلة للمأساة.

تمهّل قليلاً، ريثما استرد انفاسى، لماذا انتم مستعجلون؟ على العموم لا أريد الآن شيئًا، سأنتظره، قال إنه سيأتى الساعة العاشرة، كم الوقت الآن؟ العاشرة إلا خمس؟ إذن سيأتى عما قليل، فقط أريد فنجان قهوة، سأدفع الحساب، كن واثقًا من ذلك، انظر، هذه رسالته وصلتنى يوم أمس وهو الذى حدد المكان كما فى المرات السابقة ، انتَ تتذكره بلا ريب، اليس كذلك؟ الرجل الوسيم ذو الشعر الكستنائى والعينين العسليتين، اه، لكن شعره لم يعد كستنائيًا، لقد صبغته الحرب بلون الثلج، أصدقنى القول أيها النادل الطيب، هل أبدو جميلة؟ لقد بذلت مجهودًا كبيرًا كى ابدو كذلك، هل ترانى جذابة بما فيه الكفاية؟ وهذا الثوب، اتراه مناسبًا؟ تأمل فيه جيدًا، ماذا؟ اللون؟ كم انت بلا ذوق، إنها لسخافة منى أن أسألك رأيك بأشياء عصيّة على فهمك.. كم الساعة الآن؟ العاشرة والربع؟ لا بأس عليك، انت تعرف طوارئ الطريق، ماذا عندكم اليوم؟ أريد غداء ممتازًا، غداء يليق بمناسبة عودته، أظنك خبرت ذوقه فى الطعام؟ اسمع ما يقوله فى الرسالة، لكن لا، لا يجوز البوح بأسرارنا للغرباء، انت تفهمنى طبعًا، انصرف الآن واتنى بقائمة الطعام، أريد إلقاء نظرة على أصناف الأطعمة، لكن تمهّل، الأفضل أن نترك الاختيار له، كم الساعة الآن؟ العاشرة والنصف؟ لابد ان عطبًا أصاب سيارته، لكنه سيأتى، ماذا تظن انت؟ مابك؟ أراك شاحب الوّجه تكاد تغرق فى حزن عميق، هل أصابك مكروه؟ ما أخبار زوجتك؟ ألم تصلك

رسائلها؟ لا تيأس لا يمكنك أن تفعل شيئًا إزاء اليأس، اصبر، ليس لك إلاّ الصبر، وها أنت ترى هذه الرسالة، كم مضى عليّ من الوقت حتى قذف بها ساعي البريد إلى أصابعي، لو كنا أصدقاء حميمين لقرأت لك،أنت تفهمني أليس كذلك؟ إنه لأمر مريع أن لا تكون قد فهمتني، كم الوقت الآن؟ الحادية عشرة؟ آ.. نسيت، أظن أنه قال لي الحادية عشرة، مضبوط، موعدنا الحادية عشرة، إن الفرح ـ أحيانًا ـ يعبث بمشاعرنا فننسى، ولكن أين القهوة؟ بالمناسبة، الخدمة هنا ليست كما كانت، لا أدري لماذا تعاملونني بهذا الشكل؟ مابال عينيك؟ هل كنت تبكي؟ لا شيء في الحياة يستحق البكاء، أنا مثلاً، هل شاهدتني مرة واحدة أبكي؟ ولماذا؟ ها قد وصلت الرسالة أخيرًا وهو يؤكد فيها.. لا، لا، إنها رسالة شخصية جدًا، اعذرني، كم الوقت؟ الحادية عشرة والثلث؟ أمتأكد من ساعة يدك؟ لحظة من فضلك، أظن أنني كنت على خطأ عندما قلت أن موعدنا العاشرة صباحًا، آه، تذكرت، إنه العاشرة مساء، يجب أن أنصرف الآن وأعود مساء، احجز هذه الطاولة من فضلك واعتن بوجبة العشاء، ولكن أين القهوة؟ لماذا الإهمال وأنا الزبونة الوحيدة لديكم؟ ثم لماذا أنا الزبونة الوحيدة؟ بسبب العاصفة الثلجية؟ لا أدري لم يخشى الناس العواصف والأمطار؟ اسمع، كم هي رائعة، إنها تحكي عن... عن... ما أريد قوله هو أن.. باختصار أنا أصاب بالكآبة إن لم تعصف الريح وتداهم الأمطار شقوق الأرض.. الحياة تبدو تافهة وغير محتملة بلا عواصف، إنها موسيقى الأزمنة السعيدة البعيدة، أتفهم ما أعنيه؟ أظنك متفقًا معي وهذا يسهل الأمر بيننا.. إن الناس الذين يفكرون بالمعنى ذاته يرون أوجهًا متعددة ولذيذة للحياة.. عليّ أن أذهب الآن، بلغ تحياتي لمدير المطعم واشكره نيابة عني على هذه الزينة المعلّقة على الجدران، إنه استقبال رائع يليق ببطل، لكن انتظر، أظن أن هناك خطأ في التاريخ المثبت على زجاج المطعم، ألست معي؟ وإلا أي خطأ شنيع ترتكبونه بحق الزمن وأنتم تكتبون التهنئة بالعام ١٩٩٦؟ هل تمتلكون مثلاً آلة الزمن؟ ها ها ها.. على العموم مازال أمامنا وقت طويل جدًا للوصول إلى عام ١٩٩٦، وحتى تلك السنة سنمر بحروب كثيرة.. اسمع، لا أريد القهوة، سأنصرف في الحال.. آ.. نسيت أن أخبرك بشيء مهم، ضع ثلاث شمعات ملونة في شمعدان فضي على طاولتنا، لماذا ثلاث؟ وما شأنك أنت؟ هذه أسرارنا التي لا نبوح بها للغرباء، كما لا تنسى ورد القرنفل الأبيض، لا تخطئ وتضع وردًا أحمر، كل ما هو أحمر يذكّره بالقتلى.

بخطى مرتبكة، بين الطاولات الخشبية الواطئة، سارت المرأة متجهة نحو باب المطعم، ألقت نظرة ساخرة على عبارات التهنئة التي تزين الواجهة ثم اختفت في انعطافة الطريق.. كانت الريح لما تزل تعبث بأغصان الشجر العارية، فيما كفّ المطر عن الهطول وتجمعت كرات الثلج مشكّلة خطوطًا على حافات الأرصفة المنحدرة.. على الطاولة التي كانت تجلس عندها المرأة، ثمة رسالة مؤرخة في شباط عام ١٩٩١ قاطع البصرة.

بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجدى عبد الحافظ

الفنان والناقد والمتلقى

• بحث ألقى فى المؤتمر الدولى الأول للايكا المصرية ٢٨/١١ - ٢/ ١٢/ ١٩٩٥.

يدخل هذا الموضوع تحديداً داخل نطاق اجتماعية الفن Sociologie L'art ، ذلك المجـــال الذى لم يلق اهتمامًا كبيرًا من الباحثين فى علم الجمال أو فى علم الاجتماع. صحيح أن هناك بعض الأعمال ابتداء من **جويو** Cuyou وكتابه عن الفن من وجهة نظر سوسيولوجية ١٨٨٠ أو برنامج علم جمال سوسيولوجى Prognamm d'une Esthétique Sociologique لدى **شارل لالو** (١٨٧٧ - ١٩٥٣) Charls Lalo، أو حتى كتابه الصغير عن الفن والحياة الاجتماعية L'art et La vie Sociale، إضافة إلى **إيتين سوريو** Etéinne Souriau الذى عالج الموضوع فى مقاله بكراسات علم الاجتماع المعاصر Cahiers de Sociologie **وروجيه باستيد** (١٨٩٨ - ١٩٧٤) Roger Bastied وطرحه لبعض مشاكل اجتماعية الفن Les problémes de la Sociologie : إلا أن هذه الإسهامات لم تستطع أن تقدم إجابات أو نظريات حقيقية فى ذلك الموضوع الشائك[١] اللهم إلا **أرنولد هوزر** Arnold Hauser الذى صدرت ترجمته الفرنسية فى عام ١٩٨٢ تحت عنوان «التاريخ الاجتماعى للفن والأدب histoire social de l'art et de la littérature وقدمه **جاك ليندارت** Jacques Lean-rhardt الذى ألح على أن علم الاجتماع الفنى ينبغى أن يدرس موضوعه المتشعب أولاً تبعًا لمحور العلاقة بجمهور متوجه إليه، يطلب ويستهلك.. إلخ، وثانيًا تبعا لمحور الفكر التصويرى أو التشكيلى، بمعنى دراسة أنظمة التفسير، وعملية تشكيل العالم المادى والاجتماعى عن طريق التمرن على رسم العوالم، وثالثًا تبعا لمحور عمل المادة، بمعنى التقاليد والتجديدات التقنية، والأدوات، واختيار المواد وخصائصها المميزة.. إلخ [٢].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رؤية تاريخية:

لم تكن هذه المشكلة مطروحة على الإطلاق فى مصر القديمة، حيث كان ارتباط الفن بالدين وبطقوسه المختلفة وثيقًا، وكانت أهم الورش الفنية تقع فى قلب المعابد والقصور، ومن ثم كان الفنان المصرى القديم جزءًا من عملية إنتاج فنى كاملة تمثلت فى تقنية التجميع As-semblogye [٣]، وغابت فى خضم هذه العملية فرصة بروز فنانين بالمعنى المعاصر، إذ أن الفنان المصرى القديم لم يكن يسمح له بأن يوقع أعماله الفنية سواء التى تمجد الآلهة أو تمجد الملك الفرعون، إذ أنه لم يكن مسئولاً كلية عن العمل فى شكله النهائى، ويغيب عنه المغزى الدينى والفلسفى الذى يقع فى خلفية العمل، إضافةً إلى غياب التلقى نفسه، فالعمل الفنى كان محصورًا داخل المعابد والمقابر والقصور أى أن المتلقى كان الفرعون والكهنة، ورجال البلاط. ولعلنا لا نستطيع تطبيق نفس الشىء على الفن فى العصر اليونانى، حيث أن عظمة الفنان كانت تتحدد فى قدرته على استخدام الأسكياجرافيا Skigaraphior (فن الخداع البصرى) لإعطاء المتفرج وهم العمق، سواء عن طريق الأفق السطحى أو عن طريق تخريجات الظل والضوء واللعب بالألوان[٤]، على الرغم من إدانة **أفلاطون** لذلك الفن، إلا أننا فى هذا العصر عرفنا أسماء فنانين مبتكرين، وكانت لهم مكانة لدى المتلقين أمثال **اجاتركوس** Agath-arocas (حوالى ٤٦٠ ق.م)، **وابولودور** Apollodore، **وزيبيس** Zeuxis مكتشف شعاع الضوء، **وبراهيزون** Parrhaion وكانت براعتهم تلك تفرض احترام المتفرج عندما يكون تقليدهم الفنى صورة طبق الأصل للواقع. وعلى الرغم من ذلك فقد كان واقع الفنان اليونانى المعيش متدنيًا لحد كبير، إذ كان يعتبر عامل، باستثناء بعض الأفراد منهم مثل **فيدياس** الذى كان يتمتع بنفوذ سياسى كمستشار فنى **لبركليس**، ومن المعروف أن الفنانين الذين عملوا فى بناء «الأركيتون» قبضوا أجرًا يوميًا مقداره «دراخمة» واحدة فى اليوم، لا فرق فى ذلك بين المهندس وعامل اليومية [٥]، وبالتالى لم يكن هناك نجم من الأصل سوى من اقترب من السلطة مثل **فيدياس**.

وفى العصور المسيحية حيث أصبح الفن تعبير عن المناخ الدينى الجديد وأصبحت سمة الرمزية هى الغالبة عليه، وأصبح فن الأيقونات هو الغالب، وعبرت الكاتدرائية القوطية عن أعلى وأصل هذا الفن على اعتبارات ما اشتملت عليه من فنون عديدة، فاننا نلاحظ أيضًا غياب الفنان الفرد الذى يقوم بالعمل الفنى كاملا، اللهم إلا مديرى العمل الذين كانوا ينتمون إلى طبقات عليا، ويشرفون على سير العمل، مما امتنع معه ظهور فنانين نجوم، فلقد كان الدافع الدينى والإيمانى العميق وراء هذا الذى يهب جهده ووقته من أجل هذا الواجب العقائدى.

لعل عصر النهضة هو العصر الذى يمكننا أن نعلن فيه - ودون تحفظ - عن ظهور هذا الفنان بالمعنى المعاصر، وهو العصر الذى ظهرت فيه الدعوة الإنسانية التى مجدت شخصية الإنسان وعبرت عن الإيمان بلا حدود بطاقاته الخلاقة وقوة عقله التى لا تُحد، ولعله العصر الذى تم فيه لأول مرة الربط بين العمل الفنى والتكنيك على إثر تطور العلوم بشكل عميق والاستفادة بتطبيقاتها عى الإبداع الفنى بفضل أعمال **ليوناردو، وكليبيرا، وجاليليو** التى اتصفت بارتباطها المتين بفعاليات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسان المنتجة وبالتقنية. ولقد حفل هذا العصر بحشد عظيم من كبار الفنانين بشكل لم تعرفه البشرية قط، ولقد أبدى الفنانون والكتاب والنحاتون ومعلمو البناء اهتمامًا فائقًا بالهارمونية، وبرشاقة أشكال الواقع المحسوس وجمالها، وفتشوا عن أكثر الوسائل تأثيرًا من أجل إعادة تجسيد أشكال العالم الواقعي تجسيدًا يجمع بين الفن والوضوح، مستفيدين من كل العلوم. ولم يكن الاهتمام بالعلم محض صدفة، فالفن نفسه وخاصة الرسم كان يعتبر من النشاطات المعرفية الإنسانية، وهكذا نشأت من احتياجات الممارسة الفنية نفسها كتب نظرية عديدة حول الرسم والنحت وفن العمارة. وتعتبر السمة الأساسية للمفهوم الجمالي في ذلك العصر هي ارتباطه المباشر بالإنتاج الفني، فهذا المفهوم لم يكن أبدًا مجرد مفهوم فلسفي رمزي، بل مفهوم جمال واقعي هدفه حل المسائل المحددة في الفن، ولا يمكن أن ننسى تلك النزعة الذاتية الفردية، والتي أصبحت تشكل سمة هامة في هذا العصر. ونتيجة لهذا أصبحت المبادئ الجمالية - آنذاك - مشبعة بالروح التفاؤلية الإيجابية المحبة للحياة[٦].

خلال هذه الملابسات أصبح الفنان نجما متألقا، وأصبحت هناك رسالة شخصية يتضمنها العمل الفني، ويورد **إتيان سوريو** في كتابه عن الجمالية عبر العصور[٧] نماذج يمكن أن نستخلص منها بروز هذه النجومي، وأصبح الطلب على الأعمال الفنية كبيرا بفعل صعود البرجوازية، ولأول مرة أيضًا بدأ يظهر تجار اللوحات الفنية والطباعون والموزعون، وبدأت تظهر النزعة الأكاديمية والتي اتصور أنها الأساس الأول لحركة النقد الفني في العالم. لكن مسألة صناعة الفنان النجم في هذا العصر لم تكن واردة أيضًا، حيث سمح النظام بظهور المتميزين من الفنانين وبروزهم على الساحة الفنية، طالما برعوا في إبراز روح تلك النهضة الصاعدة وعبروا عنها بروح المقاتل.

وفي العصر الكلاسيكي ظهر في أوروبا فنانون كثيرون، إلا أنهم لم يكونوا بموهبة وعبقرية النهضويين قبلهم، وعاد لكل منهم أن يصبح نجما ذائع الصيت أو يكون في عداد المنسيين وذلك باختياره الموطن المناسب في الوقت المناسب كما في حالة **لوجريكو** (اسبانيا)، أو **روبينز** (باريس/ مدريد/ لندن) أو حالة **رمبرانت** (**هولندا**).. إلخ.

الصناعة المقصودة:

بهذا نكون قد مهدنا لدراسة الوضعية الجديدة لصناعة الفنان النجم في عصرنا الراهن. والحق كما قلنا في البداية أن هذا الموضوع يندرج ضمن موضوعات علم الاجتماع، إلا أن مصطلح الصناعة هنا يحتم علينا العودة لتأمله من جديد. إذ أن الصناعة تلك العملية المرتبطة بقيام الحداثة تستند في الأساس على العقل كقيمة أساسية لكل فلسفات الحداثة، ذلك العقل الذي أصبح سر التقدم والعلم والتكنولوجيا الصناعية، وصل بفعل التحيز له إلى أن أصبح إلهًا، بل وأكثر من ذلك أصبح عقلا أداتيًا صرفًا، هذه العملية التي صاحبت بناء واقع وفكر الحداثة قد استبعدت من طريقها مصطلح «الذات»، مما أدى إلى تفريغ الحداثة من هذا الطابع الإنساني الذي كان فيما مضى هو الراية التي رفعها النهضويون. على هذا العقل الأداتي استندت التكنولوجيا، وأصبح كل نشاط حتى ولو كان إنسانيًا مجرد صناعة، وحتى الجسم الإنساني أصبحت أعضاؤه

مجرد أجهزة، ومن هنا تعاملنا مع الفنان على أنه مجرد سلعة يجرى ترويجها على نفس الأسس التكنولوجية الاقتصادية القائمة على التسويق Markiting والقيام بإقناع المستهلك (المتلقى) بجدوى شرائها وأهمية اقتنائها. وبتحليلنا هذا فنحن لا نستبعد على الإطلاق الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية التى نعتقد أنها تؤثر أيضًا فى ميكانيزمات هذه العملية، ولعل مسألة الصناعة تكمن فى قلب هذه الظروف.

الفنان المعاصر وعلاقته بفنه المعاصر:

قدم لنا بعض الفلاسفة مثل **آلان** و**برجسون** و**مالرو** وغيرهم الفنان بصورة الإنسان الخالد أو العبقرى الفذ، بل ويقدم **مالرو** المصورين كأفراد غير عاديين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة، حتى أنه قدم الفن كدرس يقدمه البشر للآلهة أنفسهم[٨]. إلا أن البعض وقف ضد تلك النزعة بشدة، فهذا هو **موريس ميرلوبونتى** يحذرنا من النظر إلى الفنان باعتباره إنسانًا أعلى حيث أن الفنان - من وجهة نظره - لا يخرج عن كونه رجلاً عاديًا لابد له من أن يحيا حياته كإنسان. ويضيف **ميرلوبونتى** أن الفنان حين يعبر عن نفسه فإنه يحيل «اللغة المقولة» Languye parlé إلى لغة قائله langaye parlamt، محاولا أن يجعل منها أداة ناجحة للتعبير عما لا تزال الإنسانية بحاجة إلى أن تقوله[٩]. إلا أن هذا العمل الفنى - كما يقول **هيدجر** - ليس مجرد ناتج صناعى نحكم عليه بالنظر إلى مدى تلاؤم صورته مع مادته، وإنما هو كائن متفتح يخفق تحت وجوده باعتباره عملا مبدعًا. ويفصل **ليجى باريسون** Luigi Parseyson فيلسوف الجمال الإيطالى مراحل هذه العلاقة بين الفنان وعمله الفنى، ذلك العمل الذى تكمن أهميته فى ماديته وفى حضوره الفيزيقى، وهو على عكس **كروتشه** الذى يهتم بالعمل التام accomplie فإن **باريسون** يهتم بالعمل فى أثناء تحققه مما يضعنا مباشرة فى أجواء تلك العملية الإبداعية، ويخص بالاهتمام لحظة اكتشاف المبدع عما يريد إنجازه، إذ أنه بعد انتهاء العمل نعرف أنه لا يمكن أن يكون على نحو آخر، فالصدفة إذن لا تتحكم، إذ أن الفنان المبدع - لديه - لا يبدع أبدًا بضربات الحظ، ولكنه لم يطبق أيضا خطة سابقة الإعداد، فإنجازه نشأ سلفًا فى فكرة قامت بإملائه تلك الحركات. إن هذه الفكرة، حتى فى مجال محاولات الفنان التى لم يكن قد وصل فيها بعد إلى شىء، أى فى مرحلة العماء والتقريب والتردد تفرض هذه الفكرة نفسها بوصفها المنظم الوحيد الذى يقود تلك العملية.

الاختراع إذن والتنفيذ متلازمان، يكتشف العمل قانونه الخاص، معطيا لنفسه الشكل. وهو يضع أمام نفسه بعض العقبات التى يجتازها، ومن هنا يجد الفنان نفسه حرًا تمامًا وخاضعًا تمامًا وفى نفس اللحظة حيث يقيم إرادة العمل الفنى فى نفس الوقت الذى ينبغى أن يطيع ويكتشف بقدر ما فى نفسه، وما فى المادة[١٠]. ولعلنا بهذا نضع أيدينا على طبيعة تلك العلاقة المعقدة بين الفنان وعمله الفنى والتى تكمن فى هذا الديالتيك العجيب الذى يصبح فيه الشكل مُتشكِّل ومشكِّل فى نفس الوقت وبنفس القوة. ولعلنا نذكر ثورة **ميرلوبونتى** على الفكرة التى أقرها **مالرو**، فى أن هدف الفنان من فنه هو المتعة الشخصية، حيث أن دراسة **ميرلوبونتى** لسيزان Cézanne والتى اطلع فيها على عادات ذلك الفنان (الرسام) الفذ، ومنها مكوثه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لساعات طويلة أمام موضوعه الذى سيرسمه ليطلع على صفات هذا الموضوع (من حيث الكثافة، والعمق، والملمس، واللون، والصلابة.. إلخ)، يؤكد **ميرلوبونتى** انتفاء هذا العالم الخاص العالم بفعل إرادة الفنان ذاته، حيث يرى أن الفن يظل بالنسبة للمصور هو وسيلة للتوجه ناحية العالم والالتقاء بالآخرين، إذ أن هذا العمل الفنى نفسه يصبح فى ذاته مجرد «نداء» Appel، و**ميرلوبونتى** يعتمد فى هذا على ما قاله **سيزان** من أن «المنظر يتأمل نفسه، فيما أقوم به، حيث أنى لست إلا شعوره أو وعيه الذاتى»[١١]. هذه العلاقة المُعقدة بين الفنان وعمله الفنى هى التى تؤدى فى الغالب إلى سوء الفهم الذى يقع بين الفنان والناقد إذ يحاول الناقد توصيف وشرح ما لا يراه الفنان، وما لم يشعر به، ويتفاقم الموقف حينما يختلف النقاد فيما بينهم أيضا، ليس على طبيعة ونقد العمل الفنى ذاته، ولكن أيضا على تفسيرات حركات وعادات الفنان، وكلنا يعلم هذا الخلاف الذى نشب بين **مالرو** و**ميرلوبونتى** على تفسير بعض العادات لمشاهير الفنانين، فنظر **رنوار** لزرقة البحر حينما كان يرسم لوحة لنساء عاريات، ونظراته الشاردة نحو الفضاء، والتى يصاحبها بعض التعديلات فى لوحاته يفسرها **أندريه مالرو** بأنه لم يكن ينظر إلى البحر، بل كان متوجهًا نحو عامله الفنى السرى الذى كان يطلب زرقة البحر ليعبر عن عمقه اللانهائى، بينما يرفض **ميرلوبونتى** ذلك متصورًا أن تأمل **رنوار** للبحر كان بغرض استيضاحه للسر فى تلك الزرقة التى كان لابد من رسمها على سطح خامته، حتى يصبح هناك ماء لتسبح فيه أشكاله العارية، وكأنما كان يسائل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذى كان لابد له من التعبير عن حركته وتدفقه، وتموجه، وشتى أشكاله المتغيرة.. إلخ، إذن يكتب الفنان ما تمليه عليه الطبيعة، ولكنه يعيد خلق الطبيعة لحسابه الخاص[١٢]. هذه الخلافات قد انعكست سلبًا على المتلقى الذى لم يعد يعرف أى الآراء يمكنها أن تعينه على الفهم والتذوق.

إشكالية النقد الفنى والنقاد:

إضافةً إلى ما سبق، الواقع أن هناك إشكالية خاصة أيضا بموضوع وتاريخ النقد الفنى، حيث أن هذا النقد لم يتأكد بصورة حاسمة إلا فى القرنين الثامن والتاسع عشر، بالرغم من وجود أفكار قديمة تحاول أن تضع نظريات فى التذوق الفنى بدأت منذ العصر اليونانى مع **أفلاطون** والذى أراد من التقليد Imitation أن يكون معيارًا، إلا أنه يرفض ما يصاحبه من فانتازيا، أو خداع بصرى، ويهتم بذلك الفن الذى يسير ويحترم القواعد الموضوعة سلفًا، وهو ما كان يجله فى الفن المصرى القديم، أو حتى ما حاول أن يضيفه **أرسطو** من عملية الفهم والمعرفة لتذوقه العمل الفنى، بحيث يصبح الفن لديه شكلاً من أشكال النشاط المعرفى للإنسان، وعلى الرغم من غنى بعض الأفكار فى العصور اللاحقة إلا أن النقد الفنى كانت تنقصه اعتبارات وجوده إلى أن تأكد فى التاريخ الذى حددناه. ولعل الجانب المميز للنقد الفنى هو ارتباطه أثناء تأدية مهامه بعلم الجمال، وبتاريخ الفن، والمعروف أن التاريخ له استشراف تاريخى وللجمالية استشراف منطقى، ومهمة تاريخ الفن محصورة فى وضع الآثار الفنية التى تضعها الجمالية فى إطارها، حيث أننا إذا حكمنا على اتباع مدرسة واحدة حكمًا من وجهة النظر الجمالية، فإن التاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرفض معادلة الأحكام التى قد نطلقها على المبدعين، إضافةً إلى أن هناك إشكالية أخرى وهى أن هذا التاريخ يشكل جزءًا من تاريخ عام. الجانب الآخر من الإشكالية أن مهمة المنهج الجمالى هى معرفة ما إذا كان ينبغى أن ينفصل عن نقد هو بالضرورة نقد لى بحكم تقييمى. وإذا كان علم الجمال لا يكون بالضرورة معياريًا، فإن النقد لا يمكن تصوره إلا فى شكله المعيارى، ومن هنا يختلف المنهج باختلاف علماء الجمال: فنرى **ليونيلوفانتورى** Lionelo Venturi يرى هذا الارتباط شيئًا شاذًا، إذ يرى أن النقد الفنى هو تاريخ الفن مقطوعًا صلته بالتاريخ. وهناك نظرية المعنى الإضافى التى يقول بها **بانوفسكى** Panafsky ويرى من خلالها أن عمل النقد الفنى هو محاولته تقديم شىء زائد عنه، وهذا الشىء الزائد هو ما ينقص العمل الفنى نفسه. ومن هنا كان حديث **بيدرو** عن **شاردان** Chardin حينما قال: أن اهم مناقب **شاردان** هو حديثه عن فنه. وتقف إلى جانب نظرية المعنى الإضافى نظرية أخرى تسمى Iconologie أى علم الأيقونات، والحقيقة أن المقصود بها هو هيمنة شكل واحد من التمثيل، لتفسير العمل الفنى، ولذا فإن هذا الحقل الأيقونى ليس حقلا تاريخيا، ولكنه حقل تراتبى مبنى لكى يضيف احتمالية معلنة للأعمال التشكيلية[١٣]. وهناك نظرية العلاقة والمعنى، والتى يعود الفضل إلى **لسنج** Lessing فى استحداثها، حيث ارتبطت المحاولة الأولى به. إذ المقصود فى هذه النظرية أن العلاقة تظل متحفزة فى الصورة بالنسبة لما تمثله، ولا يمكن تصور إنتاجها إلا كمماثلة لكل سؤال عن خصوصية هذا الشكل من العلامات[١٤]. ومن هنا تنحصر مناهج النقد الفنى فى المنهج الاجتماعى، والذى يعتمد على نسبية كبيرة، ثم منهج التحليل النفسى وهو منهج يتسم بذاتية بالغة، وهناك منهج يتسم بنزعة غيبية اعتقادية، ويظل السؤال المطروح قائمًا: وهو كيف نتوجه وسط هذا نحو مفهوم موضوعى وتجريبى؟

وفى ظل هذه الإشكالات، نعاين اختلاف أساليب النقاد فى التعامل مع الفنان المبدع، إذ نرى أن البعض منهم يقوم بتوجيه النصيحة إلى الفنان، والبعض يقوم بمعاملة الفنان كموضوع نظرى صرف، بينما يتصور البعض الآخر من النقاد أنه بمقدرته تلقين الفنان قوانين مهنته. إلا أن الفنان لا يعبأ بكل هذا، بل لا يستمع ولا يعير انتباهه، ويستمر فى عمله الإبداعى. تكمن إذن حالات سوء الفهم التى تقع غالبًا فيما بين الناقد ،والفنان المبدع فى منهج كليهما، حيث يعتمد الناقد فى منهجه على عمليات التصنيف، وعلى إخضاع العمل الفنى للمنطق العقلى، إضافة إلى محاولاته الدائمة فى الشرح والتفسير، بينما يتسم إبداع الفنان بتلك الحالة الشعورية الخالصة والتى لا يداخلها المنطق العقلى إلا ربما فيما بعد، حينما يتم التفاعل بين إرادة الفنان وإرادة المادة التى سيشكلها.

من هو المتلقى:

المقصود بالمتلقى الجمهور، أى جموع المشاهدين والمستمعين والقراء.. إلخ أى هؤلاء المتذوقين للفن، ولن نقول مستهلكين، حيث أن التعبير الأخير هو وليد تلك العملية الصناعية السابقة التى اشرنا إليها، وهى بهذا تنتمى إلى عالم السلع التسويقى الذى أومأنا إليه منذ قليل إلا أنه فى الوقت نفسه نجد أن تعبير المتلقى هو ايضًا خادع، فليس هناك متلقٍ بنفس الطبيعة والكيفية والخبرة الجمالية، بل هناك عديد من المتلقين مختلفى الثقافة، والوسط الاجتماعى ومتوسط العمر، وكذا تتفاوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخبرة الفنية فيما بينهم، لذا سنجد أن هناك دوائر من المتلقين تتسع وتضيق تبعًا لما يجمعها من محددات، إضافة إلى أن هناك عوامل اجتماعية كثيرة ومؤثرة تتذوق من خلالها هذه الدوائر أو المجموعات العمل الفني. ومن هنا فلن نستطيع أن نحصل على إجماع ما لدى هؤلاء المتلقين، صحيح أنهم يجتمعون لتذوق الفن، إلا أن هناك البعض الذى يأتى مجاراة للعقل الجمعى، أو من أجل الأبهة الاجتماعية والظهور بشكل مخالف لحقيقته أمام الآخرين، ونحن لا ننكر ما قد يحدث من تأثير خاصة فيما يتصل بالتذوق الفنى على هؤلاء رغم ما يظهرونه من تصنع. إلا أن أمورًا أخرى تتصل بالعمل الفنى من الممكن أن تؤثر مثل موقف النقاد تجاه العمل، ويلعب النقاد دورًا هامًا فى التأثير على جزء من الجمهور من حيث قبول العمل الفنى أو رفضه، أو موقف تجار اللوحات والهواة، وهناك أمور أخرى ليس لها دخل بالعمل الفنى إلا أنها ذات تأثير أيضا مثل أحيانا لقب الفنان (سير، لورد، دكتور... إلخ) وهناك أيضا ميل ناحية البساطة والتبسيط، إضافة إلى البعد الظنى ربما القائم على الشائعات أو الأفكار الظنية غير المحددة عن طبيعة العمل الفنى، وأيضا هناك التذوق بمسايرة العقل الجمعى، إضافة إلى الطريقة التى يقدم بها الفنان لعمله، وربما تدخلت بعض العناصر مثل لباقة هذا الفنان أو عدم لباقته.. إلخ، وهناك الأيديولوجيا التى غالبا ما تتدخل لتقلب الموازين الجمالية، وتصبح جمالية العمل تستند على مدى تعبيره عن التيارات الايديولوجية السائدة، وأيضا تتدخل وسائل الاتصال المختلفة فى التأثير على هذه الحلقات المتذوقة.

وسائل الاتصال التكنولوجى [١٥]:

قبل أن ننتقل إلى الحديث عن وسائل الإعلام ودورها فى صناعة الفنان النجم. سيجدر بنا إلقاء الضوء على عمليات الاتصال، حيث أن كشف ميكانيزمات هذه العلميات سيعيننا حتمًا على فهم الآليات التى تقف وراء الدور الذى تقوم به وسائل الإعلام المختلفة، والتى بنيت أصلاً على أساس نظريات الاتصال الحديثة. وللاتصال سمتان أساسيتان تتصل الأولى بالأبعاد الخبرية in-formationnel والثانية بقنوات الاتصال التى تعنى بشروط الوسط الذى يتحرك فيه الاتصال. فى خضم هذه العملية تحدث عمليات تبادل échamges بين مرسل ومستقبل مستهدف، وإذا حاولنا تحليل الرسائل لنكشف عن محتواها، فإن هذا التحليل سوف يدفعنا فى نفس الوقت إلى مناهج ترتبط بعلم اللغات، وبعلم النفس الاجتماعى، وبعلم المعلوماتية، وعلينا القيام بهذا التحليل بشكل تلقائى أيا كان نوع الخطاب،ومهما كانت أهدافه: وثائقية أو نفسية أو جمالية.. إلخ.

(أ) أهداف وتأثيرات:

لأى اتصال هدفان محددان، يبحث عنهما لدى الإنسان المستقبل، الأول هو تعديل أو تغيير حالة المستقبل التعاطفية، خاصة على ما يحوزه من وسائل تدفعه للفعل Actin أو حتى تغيير الفعل نفسه. ويتفق الباحثون على هذا دون مضض، وما لا يوافقون عليه هو دور الإعلانات والبروباجندا فقط، ولعل الاتصال المطواع هو أخطر أنواع الاتصال لكونه يحمل رسالة دائمة ومستمرة إذ أنها تحمل الفعل والتعبير فى نفس الوقت. ويضاف إلى الاتصال البث المكثف والذى يخضع للجهة الباثة (دولة، شركة.. إلخ).

(ب) الاتصال المكثف:

ويقصد به الوسائل التقنية المعاصرة التى تسمح لفاعل اجتماعى أن يتوجه لجمهور عريض وهو ما يسمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Masse Média ويتكون من الصحافة، والإعلانات (الأفيشات)، والسينما، والراديو، والتليفزيون. ويؤثر هذا النمط ويمتد من الدول الصناعية إلى دول العالم الثالث. وبدأت الصحافة اليومية والمجلات تتبنى أشكالاً جديدة مثل البحث عن اللقاءات المباشرة بقدر الإمكان مع الجمهور. وعند ظهور التليفزيون انقلبت كل الموازين، خاصة عندما استُخدم فى البروباجندا السياسية والإعلانات وفى التعليم. ومن هنا كانت خشية المثقفين من تأثيراته الاجتماعية والثقافية، حيث اختلفوا فيما بينهم، وتنوعت مواقفهم فيما بين التفاؤل والتشاؤم. والحقيقة أن هناك غموضًا فى مصطلح الـ Masse المستخدم، لأن هناك من يستخدم المصطلح بمعنى معيارى، أى جمهور غير مسئول أو غير مثقف، أو جمهور مخدوع ومحرَّض، أو بمعنى عددى أى جمهور عديد، والعلوم الاجتماعية تستخدم غالبا المصطلح فى معناه الثانى. ويرى **هارولد لاسويل** (١٩٤٨) Harold Lasswell أن حقل الاتصال يمكن أن يُحدَّد عند الإجابة على السؤال التالى: من يقول ماذا، بأى قناة، إلى من، لإحداث أية تأثيرات؟ ومن هنا تصبح الأركان الخمسة للسؤال هى على التوالى: المُرسل، والمحتوى، والوسط، والحضور والآثار. ولقد فقد الاتصال المكثف خصوصيته بداية من السبعينيات، حيث بدأ يرتب أوضاعه بشكل جديد وذلك بعد دخول عناصر تقنية أخرى فى وسائل الاتصال المرئية، ووسائل الميديا المسموعة ـ المرئيةAudio viouel - والمشاكل التى ظهرت عند اندراجها ضمن النسيج الاجتماعى الثقافى. زيادة على ما أضافته برامج المعلوماتية التى استطاعت أن تدخل حتى إلى قلب العملية الإبداعية، وأصبحنا نسمع عن الإبداع الذى تؤطره البرامج المستخدمة من قبل الحاسوب الآلى، جنبًا إلى جنب الإنترنت وأتوستراد المعلومات، والفاكس، والمينتيل، والبث والاسقبال عن طريق الأقمار الصناعية، والروبوت، والصور المرئية ذات التأثير Image Vertuel، إضافة إلى المؤثرات الصوتية والسينما المجسمة والتى يصبح فيها المتلقى جزءًا من عملية العرض. ومن هنا تأتى أهمية العودة دائمًا إلى علم الاتصال للاستفادة من أدواته وقدراته فى نشر التذوق الفنى، وخدمة العملية الفنية والإبداع الفنى.

دور وسائل الإعلام فى صناعة النجم:

بادئ ذى بدء، نود الإشارة إلى أنه ليس هناك صناعة بريئة، والبراءة والصناعة ضدان لا يجتمعان، ونعتقد أن صناعة النجم الدائم عن طريق وسائل الإعلام غير واردة، فوسائل الإعلام يمكنها تلميع فنان نجم لفترة زمنية محددة، إلا أنها لا يمكن أن تحفر اسمه فى سجلات التاريخ، فالتاريخ هو الناقد الأوحد المحايد، والذى لا يسمح للمجاملات أو الموضات بالاستمرار على صفحاته الخالدة. إلا أن وسائل الإعلام المسموعة والمكتوبة والمرئية تلعب دورًا خطيرًا فى تشكيل وعى وتذوق المتلقى، وكان من الممكن أن تلعب هذه الأجهزة أدوارًا تعلى من شأن الفن وتذوقه، بل وتنشره فى كل مكان، إلا أن هذه الوسائل التى تعمل مثل كل المؤسسات تبعًا لمبدأى الربح والخسارة، اعتمدت على قوانين السوق والتسويق، وبالتالى دخلت أمور كثيرة ليست لها علاقة بالتذوق الجمالى إلى العمل الفنى ذاته، وتعاملت معه على أنه سلعة، وتعاملت مع المبدع على أنه منتج لديه سلعة يجرى تسويقها، ومن هنا جرى تلميع هذا المنتج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الفنان) باعتباره رئيس مجلس إدارة الشركة المنتجة، واستندت هذه العملية فى الغالب على العلاقات العامة، ومدى قرب الفنان للأيديولوجية السائدة (الحاكمة)، أو تبعًا لدوره السياسى سواء أكان مباشرا أو غير مباشر، وأيضا فى أحيان أخرى اعتمادا على نشاط آخر يشتهر به المنتج غير عملية الإبداع، واحيانا يتم اختيار نماذج واهية لضرب نماذج مؤثرة لها أبعاد اجتماعية راديكالية. وفى المجتمعات التى تفتقد للديمقراطية وللحرية السياسية تمارس هذه العملية على نطاق واسع، بل ويصبح الغرض الأساسى فى عملية الاستبعاد تلك هو المحافظة على الأوضاع بعدم تداول السلطة، وخنق كل الأصوات المطالبة بالتغيير، خاصة تلك التى تعبر عن نفسها بأعمال فنية، ولا تقتصر المسألة على الاستبعاد، بل تتخطى حدوده إلى محاولة تنميط الوعى والسلوك والتذوق، وذلك ببث رسالة وحيدة وإن اختلفت فى الشكل، فهى نفس الرسالة، وهى تحث على تقدير نوع معين من الفن ونوع محدد من الفنانين. يؤدى هذا التنميط فى الغالب إلى العادة التى تخنق بالتالى كل شكل من أشكال التعجب والدهشة أمام العمل الفنى، وهذه الخاصية لا تقتصر على مجتمع دون آخر، بل تنطبق على المجتمعات النامية مثلما تنطبق على المجتمعات الصناعية الكبرى، وتلعب الشركات الكبرى عابرة القارات دورًا أساسيًا فى تلك العملية التى تستهدف من ورائها خلق أنماط استهلاكية جديدة، وتعميم نمط يخدم ترويجها لسلعها.

البنية التحتية وصناعة النجم عن طريق الإعلام الموازى:

هناك علاقة جدلية لا تُنكر فيما بين الواقع المعاش، والفكر والفن الذى ينتجهما أى مجتمع، وهو ما يسمى العلاقة فيما بين البنية التحتية والبنية الفوقية. ويعتقد البعض أن توفر بنية تحتية قوية وقادرة كفيل بخلق فنى عظيم ورائع، والحق أننا نود هنا أن نقوم بفك الاشتباك بين البنية التحتية والعمل الجمالى على مستويين، الأول خاص بالمفهوم الغربى للبنية التحتية، خاصة فى جوانبها العلمية والتقنية الصناعية والتكنولوجية، وتوفر مستلزمات المجتمع الحديث، حيث أن الركون على هذا المستوى الأول يفترض أن هناك نموذجًا فنيًا غربيًا للإبداع ينبغى الوصول إليه واحتذاءه، ومن هنا سيصبح العمل الفنى للمبدع فى بلادنا مجرد نسخ باهتة وممسوخة من مثال غربى ينبغى تقليده. وفى المستوى الثانى فهذه البنية أيا كانت مستوياتها الحضرية أو القروية أو بدائيتها أو تقدمها و محاولة أن يكون العمل الفنى وليد هذه البنية، يستخدم موادها المتوفرة، ويعبر عن طموحاتها المشروعة، ومن هنا نجد إبداعات عظيمة ورائعة، ليست لها علاقة بنموذج البنية التحتية الذى يفترض توفر الإمكانات الحديثة. وهذه البنية التحتية وليدة البيئة المحلية أيا كانت مستوياتها، تحاول هى أيضا صناعة نجمها عن طريق ذلك الإعلام الموازى وهو الإعلام الذى يقطع مع الإعلام الرسمى للدولة، وتستخدم وسائل كثيرة أيضا للوصول إلى نفس الهدف، وتعتبر وسائل متواضعة قياسًا إلى الوسائل الإعلامية الرسمية، حيث تستخدم شريط الكاسيت، إضافة إلى شريط الفيديو كما تستخدم أيضًا المعارض الشعبية غير الرسمية للفنانين الذين يعبرون عنها، وكلها وسائل من الممكن أن نعتبرها طريقًا إعلاميًا موازيًا للإعلام الحكومى الرسمى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موقف الفنان من التقدم التكنولوجى:

يحاول البعض أن يبالغ من الآثار السلبية للتقدم التكنولوجى فى العالم، أحيانًا باسم الحرص على المعانى الإنسانية النبيلة من جفاء وصرامة التكنولوجيا، وأحيانا أخرى باسم الانتصار لما هو خالد فى النفس الإنسانية، وحرصًا على هذه الأحاسيس الرومانسية لدى الفنان والتى من الممكن أن تقضى عليها التكنولوجيا. والحق أن التمسك بالأجواء السابقة والنزعات الماضية ليست من شيم الفنان المبدع، بل تظل سمة أساسية للفنان المحترف (العادى)، والشخص العادى، إذ أن الفنان المبدع لا يثبت على حال، فهو فى حالة بحث دائم عن الجديد فى المادة، والجديد فى الحياة، والجديد فى الشكل الفنى والأسلوب، ولا غرو فى ذلك فالفنان المبدع بمثابة النبى فى مجتمعه، إذ أنه ليس رد فعل لمجتمعه هذا، ولا حتى موازيًا لمجتمعه، بل هو زرقاء اليمامة الذى يستشرف الجديد القادم، وعلى جذور ما يستشرفه تبنى لبنات المستقبل، فهو المبدع المتمرد دائمًا على الحاضر.

والحق أن مبلغ الخوف من التكنولوجيا يكمن فقط فيما يمكن أن تحمله التكنولوجيا من آثار سلبية مثل عمليات التنميط، والبروباجندا، والتسطيح، وليس لمجمل عملية التقدم العلمى التكنولوجى، والتى ربما يجد الفنان فيها بعض الحلول لما يلح عليه من مشاكل عملية لمادة عمله الفنى. وتقدم الفنان هذا على معاصريه من مواطنيه من شأنه أن يخلق مساحة زمنية بين المبدع والمتلقى حتى يستطيع استيعاب الجديد، هذه المساحة الزمنية ربما تؤدى إلى النخبوية، إلا أنها نفسها هى اللحظة المناسبة لاستيعاب تدخل الناقد الذى يصبح دوره أساسيًا لرتق هذه المساحة الزمنية. على أن ذلك المناخ الصناعى التكنولوجى قد دخلت فيه الصورة لتلعب دورا غاية فى الخطورة، لذا يظل من واجب الناقد والفنان، والهيئة الاجتماعية الاهتمام الشديد بعالم الثقافة البصرية، بحيث يصبح التحدى أن يُعلَّم الطلبة فى المدارس والجامعات الأسس التى تقوم عليها الصورة، والطبيعة الإعلامية للصورة، وطبيعة الرسائل الأيديولوجية التى من المحتمل أن تمر عبر الصورة.. إلخ. فى عالم التكنولوجيا هذا يصبح دور الفنان المبدع هو البحث عن الجمال، وعن مواطن هذا الجمال فى حياتنا اليومية، فالتكنولوجيا مهما بلغت قدرتها لا يمكن أن تلغى فيه تلك القصدية المتجهة دومًا نحو الجمال والموضوعات الجمالية.

وسيكون من الموفق أن نستعرض شكلين من أشكال العرض فى العصر اليونانى، وفى أيامنا تلك لنفهم كيف تمت الاستفادة من القدرات الكبيرة للتكنولوجيا فى صالح اقتراب المتلقى من العمل الفنى وزيادة قدرته على تذوقه وفهمه.

الشكل الأول:

يتصل بالعرض اليونانى الذى كان يتم على المسرح اليونانى ويؤديه ممثلون على قدر كبير من المقدرة ويصاحب الممثلين فى الأداء: الموسيقى، ويضيف الديكور على المسرح إلى العمل الفنى تأثيرًا كبيرًا على المتفرج، إضافة إلى أنه يتم إشراك المتلقى فى تذوق العمل فى عملية إعداده قبل العرض والتى تشمل تناوله لبعض من النبيذ الذى يشربه لهذا الغرض، وهنا يتم دمج المتلقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

داخل الأطر الفنية ذاتها بمحاولة جعله يتذوق العمل الفنى على شكل حلم رائع ومبهج فى نفس الوقت.

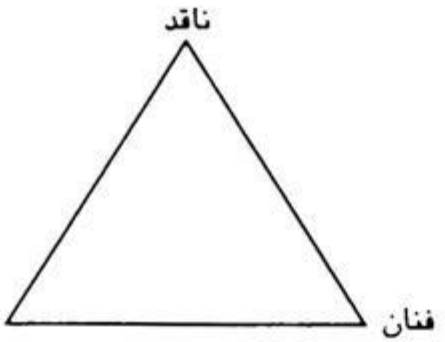
وفى عصرنا الراهن فى الشكل الثانى:

يتم دمج المتلقى بالعمل الفنى بأكثر من طريقة، الأولى تتمثل فى هذا العرض للسينما المجسمة والتى يجلس فيها المتلقى واضعًا على عينيه نظارة تغيِّر من شكل وطبيعة العمل من الناحية البصرية، وتمثل الشاشة (شاشة العرض السينمائى) ربما كل الصالة من السقف حتى الحوائط، ويظل المتفرج داخل العمل الفنى ذاته كمشارك، وتضفى المؤثرات الصوتية من حوله التأثير الذى يجعله يشعر بأنه أحد أفراد العرض المشاركين، وتتمثل الطريقة الثانية فى استخدام الحاسوب الآلى الذى يمكنه أن يجعل المتلقى يسير بمخيلته عبر بحار وبلاد وسماوات، أو يزور أبعد المتاحف عنه فى برهة زمنية وجيزة بعد أن يضع عصابة إلكترونية على رأسه وعينيه، وبالتالى تستطيع التكنولوجيا إحداث تأثيرات ربما أعمق وأخطر على المتلقى. ومن بين المعامل ووسط ركام التكنولوجيا نشأت فى فرنسا مسابقة فنية للصور المستقاة من قلب المعامل أو من تحت الميكروسكوب، وتتسم الصور التى تشارك فى هذه المسابقة بغرابة التشكيل وندرته، وهى تحدث لدى متلقيها نفس الدهشة، ربما التى يحدثها العمل الفنى التشكيلى. إلا أن هناك سؤالاً أساسيًا يطرح نفسه، ألا وهو كيف يمكننا الهروب من حالة الاغتراب أمام ذلك الموضوع التقنى؟ لحسن الحظ فقد شغل هذا السؤال أذهان بعض الفلاسفة مثل **جيلبير سيموند** G. Simondon الذى كتب فى عام ١٩٥٨ يقول: «حينما نتعلم وظيفة الموضوعات التقنية، سيمكننا أن نفلت من أخطار أن نكون مغتربين فى مواجهتها»[١٦]، وكان **مارتن هيدجر** قد كتب فى نفس المعنى فى عام ١٩٥٤ ليؤكد على أن الجوهرى فى التقنية هو الكشف عن الطاقات الكامنة فى الطبيعة. إلا أنه عندما نظل مبهورين أمام الأشكال التكنولوجية، فإننا لن نفهم التقنية. وهذا الجهل فى حد ذاته خطرًا، والفن وحده هو الذى يسمح بالإفلات من ذلك الخطر[١٧].

ومن هنا كان الخوف من التكنولوجيا والابتعاد عنها، وعدم فهم الطبيعة والوظائف والأسس التى تقوم عليها، يجعل الفرد مغتربًا فى مواجهتها. أليس حقيقيًا ما قاله **إرنست بلوخ** «لا شىء يمكنه أن يربط عمل فنى عظيم بالأرض المولود عليها، لأنه يعبر عن المستقبل»[١٨]. ومادام العمل الفنى يعبر عن المستقبل، فلم نقف ضد التكنولوجيا؟ فالفن كما يقول **جان ديبفيه** «ينتسب لمستعمليه، ولهذا فأهلاً وسهلاً بكل الاختراعات»[١٩].

طبيعة العلاقة بين الفنان والناقد والمتلقى:

يظن البعض المعروف أنه ينبغى أن تكون العلاقة بين أطرافه الثلاثة علاقة هارمونية وتوازن واتساق، بل وحتى علاقة تواطؤ حميمة، ويرى نفس هذا البعض أن

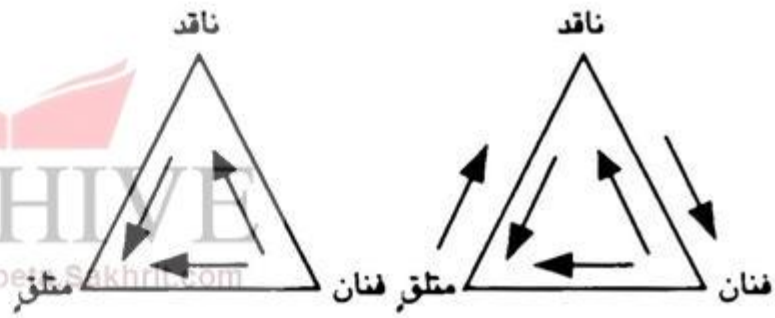


الإشكاليات والصراعات التى تحكم هذه العلاقة الآن هى من قبيل العلاقة غير العادية، ويودون الانتقال من هذه العلاقة الشاذة التى تراها اليوم، إلى ما يحلمون به من طبيعة جديدة تحكم العلاقات، يؤطرها الحب والود المتبادل. ونحن نعتقد أن هذا من قبيل الأحلام الطوباوية، والتى ليس لها سند من الواقع غير الحلم، والتمنى. إذ نرى أن طبيعة هذه العلاقة سوف تظل علاقة توتر دائم ومستمر، طالما كان هناك فنان مبدع ما زال على قيد الحياة، وما زالت مسيرته الإبداعية مستمرة. إذ أن أساس هذا المثلث هو الفنان، وبانتفاء الفنان لن يصبح لطرفى المثلث الآخرين ضرورة، أو حتى مبرر للوجود، إذا سلمنا أن النقد و التلقى هما عنصران لاكتمال مثلث العملية الإبداعية، إلا أن انتفاء الفنان، وبالتالى العملية الإبداعية، كفيل بإلغاء المثلث نفسه بكل أبعاده. وبما أن علاقة الفنان بعمله الفنى هى فى الأصل علاقة توتر، فبالضرورة أن تنعكس علاقة التوتر تلك على العلاقة بين ذلك الفنان والناقد أو بين الفنان والمتلقى أو بين الناقد والمتلقى حيث ينتج الفنان علاقة التوتر تلك التى عايشها بين إرادته وإرادة المادة عند تشكيلها إلى العمل الفنى نفسه، وبالتالى يستقبل الناقد بوعى أو بلا وعى هذه العلاقة المهيمنة على العمل الفنى نفسه، فيعيد إنتاج علاقة التوتر تلك بدرجات متفاوتة فيما بينه وبين الجمهور، أو فيما بينه وبين الفنان نفسه، وكذلك الجمهور، ويختلف التعبير عن تلك العلاقة لدى الجمهور تبعًا للثقافة أو للمرحلة السنية، أو للخبرة الجمالية.. إلخ. وإذا أضفنا لعلاقة التوتر تلك الطبيعة النفسية للفنان المبدع والتى وجدناها فى موضع سابق تعتمد على التمرد. إذ أنه فى الأصل ما هو إلا متمرد على كل ما وضع فى جعبته من وسائل تعبير لغوية، فالفنان هو الكافر بكل الطرق والأساليب التقليدية، الفنان هو الحالم الأبدى بالمستحيل أو بالمطلق. فهو متمرد لأنه يستخدم وسيلة تعبيرية مختلفة عن مواطنيه الذين يستخدمون كلمات اللغة فى ترتيبها العادى، أما هو فإما أن يرتب كلمات اللغة بطريقة مختلفة عن المألوف أو متمردة على العادة خالقًا الشعر كوسيلة، أو تاركًا اللغة وعالمها، متجهًا إلى عالم الأشكال ليخلق وسيلته التعبيرية منه فى النحت، أو إلى عالم الألوان ليخلق وسيلة منه فى الرسم، أو إلى عالم الأصوات والنغم ليخلق وسيلة منه فى الموسيقى، أو إلى الجسم الإنسانى ذاته ليخلق منه وسيلته فى الرقص أو.. إلخ إذن فهو المتمرد الأول وأكثر من ذلك فهو المتمرد الدائم فيتمرد مرة على القواعد الثابتة التى سُنت لوسيلته التعبيرية، محاولاً تطويرها أو تغييرها أو تطويعها لاستخداماته وطريقته الخاصة فى التعبير، فهو لا يهدأ له بال، وهو الثائر دائمًا على الشكل فى مجال التعبير الفنى. واقترابه من قاع مجتمعه ومن قضاياه يجعله مرة أخرى متمردًا على الحاضر والواقع محاولاً تجاوزه وتخطيه، بل ومستشفًا بحساسية النبى الشفافة فيه لآفاق المستقبل، فيجعل من هذا المستقبل معبرًا لسعادة الناس وفجرًا جديدًا ينسجه بآمال وطموحات الناس بنفس نسيج نسمات الغد القادم. هذا التمرد إلى جانب علاقة التوتر السابقة ينعكس أيضًا على العمل الفنى.

إلا أن السؤال الذى فرض نفسه الآن هو: هل علاقة التوتر تلك قدر على أطراف العملية الفنية الإبداعية وعليهم تقبله دون نقاش؟ يمكننا الإجابة بالإيجاب، نعم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنه قدر، لأنه يدخل فى صميم عملية الخلق الفنى ذاتها والتى تشكل وتبرر وجود ذلك المثلث، إلا أن ما يخفف من هذا الواقع القدرى هو محاولة كل عنصر من أطراف المثلث تفهم طبيعة تلك العلاقة، ومن ثم فإن محاولة الفهم تلك يمكنها أن تخفف من الطابع الحاد والجاف والدرامى - أحيانًا - والذى يميز تلك العلاقة، إضافةً إلى اننا نتصور دائمًا أن تلك العلاقة تسير فى خط ذهابى فقط، بينما أن من طبيعة الأشياء أن هذا الخط ذهابى وإيابى فى الوقت نفسه بحيث يحترم هذه العلاقة الجدلية



التى تربط الفنان بجملة المؤثرات الواقعية من حوله، وبالتالى تحترم عملية التأثير المتبادل، والتفاعل الخلاق بين أطراف المثلث. حيث أن الفنان المبدع هو الذى يملك رهافة الحس وحساسية المشاعر فى تعامله مع مادته التعبيرية، وهو يعيش فى الوقت نفسه واقع جمهوره من المتلقين، يغوص فيه حتى القاع، فتنكشف له ميكانيزمات الحركة فى مجتمعه مما يثرى خياله، ويعمق فهمه، ويكثف معرفته، فتنجلى أمامه الحقائق عارية، ودون ساتر فتنجلى قريحته الفنية عن أعمال يرى فيها الناس أنفسهم: همومهم وطموحاتهم، ولا عجب أن يرى كل إنسان آخر فيها جزءًا منه، لأنه فى هذه الحالة يعبر عن الإحساس الإنسانى العام وليس الإنسان المعين القابع فى محليته، حيث سيتعالى فى عمله على المظهرية، بما يجعل العمل يحمل فى طياته بذور العالمية، مما يجعل كل إنسان يرى فيها ذاته وإن لم يعش نفس الحياة وفى الظروف نفسها حيث سيطغى الحس الإنسانى العام. وسوف يدفع المتلقى دفعًا ليرى لأول مرة مواطن الجمال فى حياته اليومية والتى ربما لم يلتفت لها يومًا فتشد منه الإعجاب والانبهار بل وتدفعه إلى التأمل والتفكير من جديد، حينما اعتقد أنه من ثوابت الأمور وبديهياتها، ومن هنا يصبح العمل الفنى لدى المتلقى ليس مصدرًا للمتعة فقط بل مصدرًا أيضًا للتغيير.

سيظل الفنان هو الحالم دائمًا بالمزيد وبالمطلق، يخرج من عمل فنى لينهمك فى آخر، لا يعرف الراحة ولا السكون، حتى السكون الذى يبدو عليه من وقت لآخر، ما هو إلا سكون العاصفة، إذ ما هو إلا غليان داخلى هائل، وتوتر مستمر حتى يجد الشكل المناسب لما أراد التعبير عنه، فسكونه حركة، وصمته صرخة، وتوتره إبداع. هو كلٌ متشبع بحواسه وأحاسيسه وجسده، بما يمنعه من التركيز إلا فى عمله الفنى الذى يمتعه ويسحره أولاً وحتى قبل أن يمتع ويسحر المتلقى والناقد.

وسيظل الناقد هو ذلك اللاهث المطلق الذى يحاول أن يحاكم، ويربى ويفسر، ويقيم، ويتعلم، ويروج، ويبشر، بل ويلاحق الفنان والعمل الفنى، وفى ذهنه إشكالية التوجه نحو مفهوم موضوعى وتجريبى للعمل الإبداعى. هل سيستطيع الاضطلاع بهذه المهمة شبه المستحيلة؟ فى عالمنا الثالث ليس هناك حل وسط، وغير مسموح بغير النجاح لهذه المهمة، إذ عليها سيترتب مستقبل الفن التشكيلى واحتلاله المكانة التى تليق به ضمن حياتنا الفنية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١. Denis Hoisaman, L'Esthétique. P.U.F, Paris. 12 éme éditun, 1994, P.91- 92.

٢. Arnold Hauser,Histoire social de L'Art et se la lith`eeorature, le Sycomore. Paris, 1982, P. 21.

٣. سير آلن جاردنر، مصر الفراعنة، ترجمة د. نجيب إبراهيم، د. عبد المنعم ابو بكر، الهيئة القومية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧، ص ٥٦.

٤. Jeam Lacost, La philosophie de l'art, P.V.F, Paris, 5 émédition, 1994, P. 11-12.

٥. إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، باريس ـ بيروت، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٨٤.

٦. م. أوفسيانيكوف، ز. سمير نوفا، موجز النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٨٣ ـ ٨٥.

٧. إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، مرجع سابق، ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

٨. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٩٢.

٩. المرجع السابق، ص ٢٠٠.

١٠. L'uigi Pareyson, Conversation sur l'esthétique, kradiut Par Bitles A. Tiberghien, Ballimard, Paris, 1992.

١١. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن.. مرجع سابق، ص ١٨٩.

١٢. Encycloperdia universalis, corpus 6, Paris, 1994.

١٣. راجع أحمد فؤاد سليم ، الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي ، مجلة فنون تشكيلية، المجلس الأعلى للثقافة ، العدد الأول ، يوليو ١٩٩٥ ، ص٣٢-٣٥.

١٤. - Encyclopocolia universalis, Corpus 6, Paris, 1994.

١٥. - Gilbert SIMONDON, Da monde l'ezisten ce des objets technique, Aubier, Montaigne, PP. 83-84.

١٦. - Mortin Heidggen, la question de la Technique in Essais et conférences, trad. A. Préau, P. 20.

١٧. - Ernst locj, le principe Espérance, trad. Wuillemart, Gallimard, p. 189.

١٨. - Jain Dubuffet, D'hamme du Commun à l'awrage, J.J. powret, p. 20.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقاصيص

حياتى

كانت السماء ملبدة بالسحب الداكنة، وكان ثمة نورسان أبيضان حزينان يحلقان عند الأفق، يبحثان عن الأسماك التى تصعد إلى سطح البحر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سرت على الرمال وحيدا، لاأسمع إلا صوت الأمواج الصاخبة التى تهاجم الشاطئ.

عثرت على خوذة جندى غطتها ضحالب البحر الخضراء، وعلى بعد أمتار قليلة، رأيت جثثا ملقاة على الرمال، مشبعة بالماء المالح، ممزقة الثياب، جثثا لجنود ورجال ونساء، جثثا منتفخة، رءوسها الظاهرة زرقاء اللون.

ورأيت نفسى ملقى مع الجثث، لكنى كنت أتنفس.

لما سقط المطر فجأة بغزارة ذهبت إلى كوخى الذى لايبعد عن الشاطئ كثيرا. توجهت فورا إلى فراشى الصغير ونمت.

رأيت الشاطئ فى الحلم مشمسا، مزدحما بالمصطافين، وعددا كبيرا من الاطفال والشباب يلعبون ويمرحون على الرمال، أجسامهم العارية تلتمع تحت وهج الشمس، وثمة شماسىٌ ملونة منتشرة على طول الشاطئ يجلس تحتها فى استرخاء الرجال والنساء الجميلات.

قمت من نومى مذعورا، اتجهت إلى النافذة. نظرت من خلال الزجاج فوجدت الجثث كما هى، ملقاة فوق الشاطئ، والأمواج تحاول أن تطالها فعدت إلى فراشى الصغير واستغرقت فى النوم هادئ البال.

بكائى

كان الليل فى أوله، وزحام الناس فى الميدان يثير غبارا رمادى اللون فينتشر فوقهم، تكشف عنه الأضواء التى بكرت فى السطوع.

شعرت بالاختناق وحاولت جاهدا أن أخلص نفسى من وجودهم، فهم كثيرون إلى حد لايطاق.

اخترقت الزحام وأنا أشعر بأذرعهم وأكتافهم تضربنى وتدفعنى يمينا ويسارا. رايتهم وكأنهم يحاولون أن يتخلصوا، من بعضهم.

الفرادى منهم يحدثون أنفسهم بصوت مسموع، ويلوحون فى الهواء بأذرع ممدودة، الذين يسيرون معا يتبادلون الشكوى أو الوعيد، وهم يحملون أكياس البلاستيك المملوءة بأرغفة الخبز والملابس القديمة.

لم أقاومهم، تركتهم يتقاذفوننى لأنى كنت أفكر فى أشياء كثيرة، وكنت تعبا من كثرة المسير، وكنت فى حاجة إلى أن أكون بمفردى، وحيدا بعيدا عن الناس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصلت إلى نهاية الميدان فوجدت أرضا خلاء شبه مظلمة محصورة بين بنايتين عاليتين جدا. اندفعت إليها وتوغلت فيها مجتازا أكوام النفايات والتراب.

ولأن المكان كان شبه مظلم ولم تتعود عيناى عليه بعد، فوجئت بحائط اصطدمت به، فألصقت وجهى به، ومددت كلتا ذراعىّ عليه وأخذت فى النحيب.

وفيما كنت أظن أنى أسمع صدى نحيبى، التفت حولى فوجدت بالقرب منى شبح رجل آخر ملتصقا بالحائط، ترتجف كتفاه من شدة النحيب.

موتى

لما شعرت بدنو أجلى وددت لو حلقت فى السماء
لأشاهد على الأرض موتى.

موتها

فيما كنت أعبر الشارع محاولا تفادى السيارات المسرعة، كدت أصطدم بدراجة يقودها رجل يرتدى جلبابًا قديما. وكان ثمة مفرش كالح اللون ملفوف ومثبت خلفه بعرض الدراجة.

توقف الرجل ذو الجلباب فجأة حتى يتجنب الاصطدام بى، فسقط المفرش القديم على الأرض، ثقيلا.

وفيما أنا أعتذر إليه، حاولت أن أعيد إليه المفرش القديم الملقى على الأرض، فتدحرجت منه فتاة صغيرة متصلبة الجسد مغمضة العينين، فى شعرها أشرطة حمراء جديدة.

قال الرجل ذو الجلباب القديم وهو يسرع بالنزول من فوق الدراجة ليستعيد أشياءه، إنها ابنته.. وهو ذاهب إلى المقابر لدفنها.

موته

مر بى رجل عجوز رأنى ممددا جسدى على الرصيف ساكنا. قال لى الرجل العجوز: ماذا بك يا بنى؟

قلت له: يا جدى.. لقد مللت الحياة وأريد أن أموت.

قال لى الرجل العجوز: يا بنى.. فى الحياة مباهج كثيرة، ليس من المعقول أنك استنفدتها كلها حتى تطلب الموت.

قلت له: يا جدى.. لقد استنفدت المباهج المجانية التى لم تكلفنى شيئا.. أما المباهج الأخرى فهى ستكلفنى فوق طاقتى، وأنا شاب فقير.. لذلك أستعجل الموت.

قال لى الرجل العجوز: يا بنى.. إن الحياة فى حد ذاتها بهجة.

لكن.. حسنا إذا أردت أن تموت.. فما عليك إلا أن تدفن جسدك فى التراب.

حياتها

فيما كنت أجلس على رصيف المقهى أحتسى فنجانا من القهوة كنت فى حاجة إليه، أقبلت علىّ امرأة ترتدى جلبابا أسود وطرحة سوداء، تحمل طفلة صغيرة مرمدة العينين على ذراعها.

مدت المرأة يدها وطلبت منى خمسة قروش لتشترى رغيفا. هكذا حددت طلبها. ولما وجدتنى أرمقها صامتا، ألحت قائلة إن الرغيف من أجل طفلتها، فأعطيتها الخمسة قروش.

تابعتها وهى تعبر الطريق. فى الجانب الآخر الذى يواجه المقهى رأيتها تمد يدها إلى صاحب حانوت صغير وتعود يدها وهى ممسكة برغيف أسمر صغير.

قرفصت المرأة على الطوار أمامى. شقت جانب الرغيف بأصابعها العجفاء، ثم أخرجت ثديها القريب من وجه الطفلة وأخذت تعتصره داخل الرغيف المفتوح وتناوله لطفلتها، وهى تهدهدها.

سلام

كان عائدا إلى بيته فى وقت متأخر من الليل. كان طريقه طويلا تحفه من الجانبين مزارع تمتد إلى مساحات بعيدة وقليل من البيوت الصغيرة المغلقة الأبواب.

لايسمع سوى نباح الكلاب وأصوات صراصير الحقول ونقيق الضفادع. التقطت أذناه أصواتًا بشرية من داخل الأرض المزروعة القريبة منه. شعر بالأنس وزالت عنه مشاعر الوحدة والخوف، وكاد يغنى لليل.

اتجه صوب المكان الذى التقط منه أصوات البشر. عبر الطريق المترب وأدخل نصف جسده بين الزرع العالى. لم ير شيئا، ولم يسمع صوتا. بادر بالسلام يلقيه فى طيات الظلمة: السلام عليكم.

جاءته الطلقة النارية فى صدره.

غيرة

ظللت عقودا كثيرة أشعر بالحقد والغيرة من الذين يعيشون فوقى.

أشعر بوقع أقدامهم على الأرض من فوقى، وبأصواتهم تخترق عزلتى القديمة المنسية. أسأل نفسى وأرد عليها أن لا عدل هناك

فيما أنا ملقى فى الأسفل، أحسست بوقع أقدامهم. كانوا يتحدثون ويضحكون. التقط سمعى المرهف كف أحدهم وهى تزيل التراب من فوق شاهدى قائلا: يالك من سعيد الحظ أيها المدفون تحت الثرى.

خائنة

سمعت وقع أقدامه السريعة المكتومة فوق الرمال. من خلال الضباب رأيتها بلا ملابس، عارية الجسد، محلولة الشعر، تمتطى حصانا أسود يعدو بها على الشاطئ، لاتكاد سيقانه تلامس الرمال.

هكذا رأيتها، وبشرتها العارية فى لون الحنطة وسط الضباب، حتى اشراب الحصان بعنقه ذى العرف الداكن، رافعا قائمتيه الأماميتين فى الهواء، وهى تتشبث بكلتا ذراعيها النحيفتين القويتين، بعنقه النافر العضلات، منطلقا بها إلى جوف السماء البيضاء كالكفن.

كيف تجرؤ أن تفعلها، وتتركنى هاربة من الأرض؟ هذه الخائنة؟.

جوْعى

فى الليل، كنت أحب أن اخترق الميدان الخالى من البشر، لأجد نفسى غارقا فى ضوئه الأصفر الباهت.

فى هذا المساء، دلفت إليه وتجولت فى ساحته الكبيرة وحدى وأنا أستحم فى ضوئه الكئيب، وظلى منكمش تحت قدمى.

وفيما أنا أفعل، أحسست بهم قبل أن يلوحوا لى. رأيت أشباحهم فى الظلمة، مقبلين نحوى، عرايا، أجسادهم رمادية، شفاههم ممصوصة وعيونهم أحداق مجوفة جامدة.

اختلط على الأمر: هل هم جوعى أم موتى؟

جوعى لأن أجسادهم ضامرة هزيلة ، وعظامهم بارزة.

موتى لأنى سمعت عظامهم وهى تقرقع، وهم يتجهون نحوى، متخشبون، يزحفون ولايسيرون، لايحيدون يمنة ولايسرة.

فجأة وجدت أحدهم أمامى، واقفا فى مواجهتى.

قلت له وأنا أشير إليهم: هل هم الجوعى؟

وشلحت ملابسى من فوق بطنى المشفوطة.

فهز رأسه ببطء وكأنه يتحرك على عمود من العظم وقال لى بصوت مبحوح ذى صرير: لا..

وأشار إلى ظلمة تجويف البطن، وإلى عظام الحوض البيضاء.

انتظار

لما سمعت الضوضاء فى حلمى، وشممت روائح الطبخ ممتزجة بروائح العطور، أفقت من نومى وقلبى من الداخل يضرب صدرى ضربا مبرحا. فتحت باب مسكنى وخرجت إلى البسطة العريضة. وجدت أبواب المساكن الأخرى مغلقة ولا شىء آخر.

أخذت أتنصت على الأبواب فلم أسمع تنفسا. وحينما دفعت أحد الأبواب انفتح إلى الداخل. شممت رائحة قديمة زنخة، ورأيت رجلا عجوزا يجلس على مقعد بمسندين فى مواجهة الباب، ينظر إلى السقف، وامرأة واقفة خلفه نظرتها شاردة فى فراغ الصالة، مفتوحة الذراعين، ثابتة فى مكانها، تقطع الطريق على باب صغير مغلق خلفها.

مررت بجسدى متسللا من تحت ذراعيها المفتوحتين المشلولتين ودفعت الباب فكشف لى عن حمام تقف فى وسطه فتاة عارية مفتوحة الذراعين، وافرة النهدين، ممتلئة من أسفل ومُثَلَّثها منتفخ كثيف الشعر، وعيناها تنظران فى تواصل وأمل إلى القادم من ناحية باب الحمام دون أن تشعر بى، أو ترانى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الناصر صالح

سُنْدسُ المدينةِ، كُحْلُها

إلى توفيق زياد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أىُّ موتٍ سيفضح سرَّ الدمِ المتألقِ

هذا المساءْ؟

أىُّ لحنٍ سيعزفُ

- فى حضرةِ الفارس الناصرىِّ -

لتأتى النجومُ الطليقةُ من غابةِ السروِ

تأتى المدينة: دفءُ منازلها

ألقُ الريحِ فوقَ مآذنها...

وجهها المُشرئِب

وميضُ لآلئها فى الكنائسِ

بهجةُ أعيادها.

أى عرسٍ سيبدأ من شغفِ العمرِ

من غُرّة الفرحِ الآدميّ:

النساء الجميلات يطلعنَ من مفرداتِ القصائدِ.

يطلعنَ، يرقصنَ في نشوةِ الطيرِ

يدلفن من سلسبيل الأغاني ومن سُندُسِ الكلماتِ

إلى كرنفالِ البهاءْ

أيّ ظلّ سَيعلو

أي عطرٍ تسرب في عمقِ أغوارنا

أي ذاكرةٍ تتفتحُ

ها أنتَ تستدرجُ الشمسَ من كَهْفِها.

تَتَشَبّثُ في نبضِ أيامِكَ المورقاتِ

وتأتي: فراش الحدائق يكسو جبينك

تاجُ الكروم وقَطْر الندى البكر

تأتي : لتوقظَ كُحلَ القصيدةِ

جمر الحروفِ وورد الصباح الشّجيّ

انتظرناكَ

سربُ النوارسِ عادَ

وعادت إلى أولِ الحلمِ قافلةُ الحالمين

انتظرناكَ

ها نحن نهتفُ باسمِكَ

والعشبُ والسهلُ والقابضونَ على النارِ:

ـ نحنُ على الدربِ ماضون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحنُ على العهدِ باقون ـ

ياسيّد الكلمات الجميلةِ

يا فارسَ المرجِ

ها أنت تنهضُ مؤتلقًا كالمنارةِ

مزدهرًا كالنبوءةِ تنثر فيروزها

في صدورِ الذين انابوا إلى وطنٍ مُلهم

هل صدقتَ القبيلةَ

هل صنتَ عهدَ النجوم وأوغلتَ في عِشقِها؟

لا تدل النجومُ على الموتِ

لا يخذلُ البحرُ ربانهُ

لا تخونُ القصيدةُ كاهنها

فتريّث

سنشربُ قهوةَ هذا الصباح

وخمرةَ أيامنا المشتهاة

ونكتبُ عن حرقةِ العابرينَ

إلى أوّل الذكريات

تريّث

فإن الأيائل تعزفُ لحنكَ

والخيلُ ترقصُ

والعطر يملأ أعراسَنا حين تأتي

نحنُّ إلى وجهكَ المطمئنِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطُهرِ يديكَ

نحنّ لبيدر عينيْكَ

فاكتمْ جِراحكَ

يا أيّها العابرُ الأبدى

إلى وطنٍ مرهفٍ بالحياة.

طولكرم . فلسطين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكتبة العربية

ص . ح

«النمل الأبيض»
رواية انهيار العالم القديم

عبد الوهاب الأسوانى كاتب مقل شحيح الإنتاج، لم يكتب على مدى ربع قرن من الممارسة الأدبية إلا أربع روايات ومجموعتين قصصيتين، ولكنه شديد الإخلاص لعالمه الأثير فى عمق الصعيد المصرى، أو على وجه التحديد فى محافظة أسوان التى يستمد منها اسمه وتجربته. فهو كاتب جيد جاد لا يكتب إلا عن ما له خبرة عميقة به من التجارب والموضوعات والشخصيات، وبالتالى فإن أعماله تتسلل إليك بهدوء مؤثر، وتستولى عليك دون طنطنة أو زعيق وكأن الكاتب نفسه يسر إليك بود حميم بتجربته ومشاعره، ويكشف لك عن همومه ورؤاه، فلا تملك إلا أن تحترمها وتستجيب لها بنفس الرد والحميمية. وقد لفت عبد الوهاب الأسوانى أنظار الواقع الأدبى منذ صدرت روايته الأولى (سلمى الأسوانية) عام ١٩٧٠ فكشفت الرواية المصرية على هذا العالم الخصب الخاص الذى لم يجد من يعبر عنه من قبل: عالم الصعيد «الجوانى» المترع بالثراء الطقسى والحيوات المتميزة. وتتابعت بعد ذلك أعماله من (اللسان المر) و(أخبار الدراويش) إلى (مملكة المطارحات الأرضية) و(للقمر وجهان). وظل فى جل هذه الأعمال مخلصا لعالمه الأسوانى الأثير، معبرا عن أدق خلجاته، ومجسدا لتفاصيل الحياة فيه وتحولاتها المستمرة. بالصورة التى يمكن القول معها إن **عبد الوهاب الأسوانى** هو الذى وضع أسوان على خريطة الواقع الأدبى باقتدار وحساسية وتمكن. وروايته الجديدة الجميلة (النمل الأبيض) هى رواية ما جرى للحياة الرخية الطيبة وللعالم القيمى المتماسك الذى تعرفنا عليه فى (سلمى الأسوانية) فى هذه المنطقة من صعيد مصر تحت وقع ضربات التغيير العاصفة التى شوهت كل شىء فى الواقع المصرى منذ بداية عقد السبعينيات العصيب، وتغلغلت فى عمق الأعماق منه طوال الثمانينيات، وبدأ نخر نملها الأبيض لبنيته الداخلية يكشف عن بشاعة ما انتابها من دمار فى التسعينيات. ذلك لأن هذه الرواية الجميلة تسجل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لنا كيف بدأ النخر الحثيث يفت فى عضد بنية هذا المجتمع القيمية والاجتماعية والأخلاقية على السواء، ويتيح للفظاظة أن تسيطر على كل شىء فيه وأن تقهر الحب والود وأواصر القربى المتينة التى حافظت على تماسكه على مر الاجيال، ثم حان وقت العصف بها عندما كشفت السبعينيات عن وجهها الكريه، وأطاحت بكل الرواسى القديمة فى هذا الواقع الذى يعتز بنفسه وبكرامته وينسق العلاقات الاجتماعية المتماسكة فيه.

وتبدأ الرواية كمأساة إغريقية قديمة بتلك المواجهة القاسية المراوغة العبثية معا، بين عامر، بطل الرواية الصعيدى البسيط، وبين «توفيق بك» ثرى القرية الذى يداهن عامر ويعرض عليه خدماته السخية من تقديم الأرض لأبيه، إلى تحسين وضعه الوظيفى، فيثير هذا الكرم غير المتوقع شكوك عامر فى أنه يريد الحصول على أصوات قبيلته فى الانتخابات، وبين القبيلتين صراع طويل هو الصراع بين الذين حافظوا على كرامة الوطن والذين يدينون بوجاهتهم الاجتماعية فيه لتعاونهم مع أعدائه. لكن «البك» لا يلبث أن يصرح له بأن ابنه إسماعيل مريض وأن الأطباء شخصوا مرضه العصبى بأنه مرض نفسى عضال لن يشفى منه إلا إذا تزوج الإنسانة التى يحبها، وما أن يقول عامر ببراءة تلقائية: زوجوها له، حتى يهتف (البك) بأن المشكلة أنها متزوجة، وأنه واثق من أن عامر سيقدر الموقف لأن تلك الإنسانة ليست إلا «الجازية» زوجة عامر وأنه على استعداد لتحمل نفقات زواجه من أحسن بنت فى البلد، ناهيك عن الأفدنة الخمسة التى سيمنحها لأبيه لزراعتها بالمشاركة دون مقابل لعشر سنوات، والوظيفة المحترمة التى سيدبرها له. بهذه البداية القوية، أو المواجهة الدرامية العاصفة بين الثروة وعالم القيم الراسخة، بهذه المواجهة التى تنقلب فيها كل المعايير يفتتح عبد الوهاب الأسوانى روايته، وكأنه يلقى فجأة بحجر ضخم فى مياه الحياة الصافية فى تلك القرية فتتخلق به الدوائر اللامتناهية، وتتعكر به المياه دون أمل فى استعادة صفائها أبدا. فعامر ابن أسرة متوسطة الحال، ولكنها من الأسر العريقة فى المنطقة، حيث تربطها أواصر القربى بعدد من العائلات أو القبائل المترامية فى القرى المجاورة. أما (البك) فهو من السراة المحدثين الذين يدينون بثروتهم للتحول الدامى الذى نتج عن مصادرة الإنجليز لثروات من عارضوا حملتهم فى السودان، ومنحها لمن عاونوهم فى ذلك، أى أن ثروة أسرة (البك)، والتى استحالت الآن إلى جاه ونفوذ تعود إلى خيانتهم القديمة التى لا تنساها القرية أبدا، لأن ذاكرة القرية التاريخية لا تموت. ومن هنا تتحول المواجهة بينهما الى مواجهة بين عالمين وبين إرادتين، نتعرف على طبيعتها ونستشرف مسارها كله بطريقة استعارية بارعة عندما يعرض «عامر» مادار بينه وبين (البك) على أبيه «عبد المولى» فيرد عليه ساخرا «إما أن توفيق بك مجنون، أو أنت المجنون يا ولد لأنك ولفت هذه الحكاية من دماغك»(ص٨) فنحن هنا حقا بإزاء انطلاق الجنون من عقاله وتحكمه فى الحياة التى كانت تسير قبله وفق منطق العقل والعدل والقيم الأخلاقية. ثم يتجه الأب - بعد أن يؤكد له ابنه بأن الحكاية صحيحة لاشك فيها ولا جنون - إلى بندقية المرحوم جده ويداعب زنادها، ثم يعيد مسمار الأمان إلى مكانه ويعلقها على الحائط من جديد. وبهذه الحركة الدرامية الدالة يفصح لنا النص بطريقة استعارية بارعة عن عجز العالم القديم عن إطلاق رصاصته

الحاسمة فى وجه العالم الجديد الذى يراوغ لتقويض كل رواسيه. ثم تتتابع بعد ذلك الأحداث فى تلاحق لاهث يكشف لنا عن اليات المواجهة بين هذين العالمين وعن طبيعتها المتغيرة، وعن كيفية خسارة العالم القديم لتلك المعركة الجديدة التى تدور وفق قواعد مراوغة خبيثة لا يعرفها العالم القديم بقيمه الواضحة وأخلاقياته المبنية على الجسارة والصدق ونصاعة الصواب والخطأ.

فالرواية كلها هى محاولة لفهم سر تلك اللحظة المعقدة التى لا يطلق فيها الصعيدى رصاصته بعفويته التقليدية على ذلك الذى تجرأ على تحدى قيمه وقلب كل ما تنطوى عليه من أوضاع راسخة، وللتعرف على المسارب التى أدت الى تقاعسه وتخليه عن ردود فعله الطبيعية فى ساحة هذه المواجهة التى ما كان لها أن تستمر فى الماضى بالطريقة التى استمرت بها فى هذا الحاضر الغريب. لأن الرواية تنطلق من هذه اللحظة لتعرض هذا الوضع الجنونى على القرية، بدءا بأبى الراوى «عبد المولى» وعمه «عرابى» وحتى العمدة وزعماء قبيلته فى القرى والنجوع المجاورة. لكن جنون الطلب ووقاحته يصطدم منذ اللحظات الأولى بتراتب القيم والمكانات القديمة فى هذا العالم ويتطلب من أعيان القبيلة كتم الخبر عن القرية حتى لا يتصور الناس أنها هانت إلى حد اجتراء أمثال توفيق بك عليها بهذا الشكل، وكشف حقيقته لأقلية منتقاة من ابناء القبيلة وأقاربهم. وهو الأمر الذى يسم المواجهة منذ البداية بهذا الجدل المستمر بين من يعلمون ومن لا يعلمون، بين النخبة والأغلبية العريضة من أهل القبيلة بما فيهم عدد من الصق الناس بالمسألة. ويكشف هذا الجدل عن كيفية إسهام حجب الحقيقة عن الأغلبية فى إجبار النخبة على الكذب من ناحية لتغطية دوافع تصرفاتها الأصلية، وتقديم التنازلات للبك من ناحية أخرى حتى تدرأ شره، ثم أخيرا تحالف بعض أفرادها معه لأن مصالحها ومكاسبها المادية، فى زمن الانفتاح والثراء السريع أهم لديها من قيم القبيلة المعنوية، وإن لم تجرؤ على المجاهرة بذلك. وتتم عمليات الفرز المراوغة من خلال سلسلة من الأحداث التى تبدأ بتأليب الحكومة على القرية لأن بيوتها جارت على الطريق الزراعى، ولأن ثمة حاجة لتوسيع الطريق من أجل النفع العام، مما سيترتب عليه نزع ملكية البعض وهدم بيوت البعض الأخر، بما فى ذلك بيت أسرة عامر. وأمام هذا الخطر الداهم تقدم القبيلة أول تنازلاتها وتعد بإعطاء نصف أصواتها لمرشح البك فى الانتخابات القادمة، بعد أن كانت من أشد معارضيه، لكن البك لايزال مصرا على تنفيذ طلبه الأصلى، ولكن عامر يصر على تجاهله، فيلفق تهمة باطلة لشقيقه زاهر ويستدعيه المركز متهما إياه بالسرقة بعد أن اعترف بعض سراق البهائم بأن زاهر شريكهم.

ولا يحتمل زاهر وهو القوى العنيف الصريح الذى كان يستعد للزواج من ابنة عمه الجميلة، عار التهمة فيسقط مريضا بعد الإفراج عنه بكفالة، ويكلف المرض وتهمة زاهر الباطلة الأسرة نفقات لا طاقة لها بها، ثم يموت زاهر بعد استفحال المرض. ويفت الموت والفقر والتوتر فى عضد تماسك الأسرة بالتدريج، ويدفع «الجازية» إلى ترك البيت والانتقال للحياة مع أسرتها التى كانت تنازع «البك» حول قطعة ارض فإذا به يتنازل لها عن الأرض وعن القضية معا، ليكسب البك فى صفه مقدما أسرة الجازية. ولا يكتفى بهذا بل يضطر عامر لقبول العمل لقاء أضعاف مرتبه مع «عبد الودود الأفندى» وهو من الذين «قبّوا» برغم ضعة أصلهم، فقد كان مجرد سائس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى التفتيش، على سطح الحياة فى السنوات الأخيرة، ولكن بطريقة عاتية أصبح معها من أكبر سراة البندر وتجاره الذين تتسلل إليهم كل بضائع القطاع العام ليتاجر فيها فى السوق السوداء. ويعمل عامر محصلا له فى تجارته التى تكبل أبناء القرى بالديون وتقتنصهم فى شبكة الرغبات الاستهلاكية المتزايدة. وكما يوقع الفلاحين فى شبكة الديون، يوقع عامر الذى تركته زوجته غاضبة وأقامت لدى أهلها فى شبكة شوشو البندرية المغناج. وتبلغ «الجازية» حكاية عامر مع شوشو فترفض العودة إلى بيته وتطلب منه الطلاق بعد أن كان قد اطمأن على مصيرها عندما تزوج إسماعيل بن توفيق بك ابنة عمه، وانزاح بذلك الخطر الذى كان يتهدد زواج عامر. وتتزوج الجازية من توفيق بك نفسه، وتختفى شوشو، وتتتابع الأحداث حيث يعرف عامر المزيد عن تجارة عبد الودود وتغلغله فى شبكة الانفتاحيين الكبار من كبار اللصوص فى العاصمة، ولكنه سرعان مايستدعى على عجل لموت أبيه المفاجئ. وتتقبل القرية زواج البك من الجازية، ولكن الدائرة تدور على البك نفسه وتتكاثر عليه الديون، فيشترى عبد الودود الأفندى قصره، وينتهى به الأمر بالحصول على زوجته الجميلة الجازية نفسها، أما عامر الفقير فقد لوحوا له ببريق الثراء لوهلة، ثم أعادوه إلى حيث كان.

هذا هو خيط الأحداث الرئيسى فى الرواية، ولكن فيها مجموعة من الخيوط والحبكات الثانوية المعضدة له، والتى يتوسع بها أفق الدلالات فى النص كله. حيث تكتسب دورات الأحداث فيه، وخاصة تلك التى تتعلق بجميلة النص الجازية التى كانت زوجة عامر، حتى طمع فيها السراة، وانتهى بها الأمر فى بيت عبد الودود أحدث الوافدين إلى مملكة الثراء فى واقع السبعينيات والثمانينيات، مجموعة من القيم الرمزية التى تربطها بما جرى لمصر ذاتها. لكن الرواية أيضا هى فى الوقت نفسه رواية التعرف على اليات المواجهة التى يجسدها العنوان الموحى (النمل الأبيض) الذى ينخر فى أساس البناء القديم دون أن يستطيع مواجهته بشكل مباشر، ليشيد فوق البنيان المتهالك المنخور عالمه الشائه الجديد بقواعده الغريبة ومواضعاته الرديئة. وحتى تكشف الرواية لنا هذه الآليات الجديدة فإنها ترسم لنا بتفاصيل بالغة الدقة والرهافة ملامح الخريطة الاجتماعية الضافية التى تدور فوقها المواجهة بين حفيد الرجل الذى تعاون مع الإنجليز وبين أبناء القبائل التى رفضت خيانة الوطن والقتال مع أعدائه فى السودان ضد الأخوة فيه. فتؤسس بذلك تاريخ الطبقة الجديدة المترع بالخيانة والفساد فى انتزاعها للأرض من تحت أقدام الذين تشبثوا بقيم الوطنية والعروبة. كما تكشف لنا عن كيفية استخدام الطبقة الجديدة الشائهة لقيم القديم الراسخة فى تعزيز سطوتها ونخر بنيان هذا العالم القديم المتين والإطاحة به. ويجسد مصير «زاهر» شقيق عامر هذا الجانب فى الرواية لأن إخفاء تفاصيل الحكاية عنه مخافة اندفاعاته العصبية، أو بالأحرى التلقائية، فى تنفيذ إرادة العالم القديم، ما لبث أن استحال إلى داء عضال يفت فى عضد «زاهر» حتى يقضى عليه، دون أن يدرى سر الداء ولا مصدر النخر الذى أطاح به. وما أن يرفض عبد المولى وأخوه عرابى اقتراح العمدة بفضح «توفيق بك» على الملأ ومحاربته بأساليب من صنف «أساليبه الجديدة التى تعجز عنها الأبالسة ذاتها» (ص١٢) حتى يكون العالم القديم قد خسر المعركة قبل أن يبدأ خوضها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الرواية كلها هى رواية الكشف عن حقيقة تلك الأساليب الإبليسية الجديدة التى قلبت كل القيم والمعايير وأطاحت بها فى هدوء شرير ودون إطلاق رصاصة واحدة. وحتى ترهف الرواية من وعى القارئ بطبيعة هذا الانقلاب القيمى المدمر فإنها تلجأ إلى حيلة تناصية بارعة من خلال استخدام العم يوسف الضرير، حافظ القرآن، وحفيده موسى الذى يقرأ له قصص التواريخ القديمة التى قلب فيها دهاء معاوية موازين القوى بهدوء حتى منذ وفاة عمر، بصورة يتحول معها التاريخ القديم إلى مرآة تنعكس على صفحتها تصاريف الأقدار الجديدة، وتتبلور بها طبيعة الخداع وأساليب العالم الجديد. لكن هناك بعدا تناصياً آخر فى هذه الرواية لا يكشف عن نفسه من خلال الإحالات المباشرة إلى النصوص التاريخية القديمة والمتكررة على امتداد النص، وإنما من خلال إقامة حوار نصى مع تراث النصوص السردية العربية والمصرية خاصة فى تعاملها مع الريف، حيث يعيد توظيف بعض الأحداث مثل حادث الطريق الزراعى الذى يعصف ببيوت الفلاحين، أو عملية تجميع أصوات الانتخابات، وغيرهما من الأحداث التى يستدعى النص عبرها، وبطريقة ضمنية مراوغة، نصوصا عديدة من (يوميات نائب فى الأرياف) **لتوفيق الحكيم**، إلى (الأرض) **لعبد الرحمن الشرقاوى** أو عدداً من قصص **يوسف إدريس**، لنتعرف على تكرار آلية استخدام السلطة للأساليب نفسها ولكن بعد أن تغيرت غايتها منها هذه المرة، بتغير الزمن، وتبدل السياق التاريخى. وبالإضافة إلى هذه الحيلة التناصية التى تدير الرواية عبرها جدلها المستمر بين النص الذى يتفتح أمام القارئ والنص القديم، هناك مجموعة مهمة من الإستراتيجيات النصية الأخرى التى تصوغ الرواية عبرها رؤيتها للعالم وترهف وعى قارئها بنخر (النمل الأبيض) المستمر فى أساسه المتين بعد حرب أكتوبر وبداية الانفتاح. وأول هذه الإستراتيجيات هى ما يمكن دعوته بتعدد مستويات السرد. لأن السرد الروائى يبدو وكأنه يحكى لنا تفاصيل الصراع بين «البك» الذى يلجأ إلى أساليب مراوغة إبليسية، وقبيلة عامر التى يسعى أفرادها للتجمع لرد هجمات البك عليهم. ولكن تحت سطح هذه الأحداث ثمة وعى بالصراع المستمر بين عناصر التجميع بين أفراد القبيلة، وهى عناصر تعتمد على قيم الترابط الأسرية القديمة، وعلى اعتزاز القبيلة بنفسها، وبين عناصر التفريق والتمزق التى تتسلل إلى كل جهد تجميعى فتجهز عليه، إما من خلال المساومات والتنازلات المتوالية، أو من خلال قلب التوقعات حيث يفاجأ عامر كل مرة بأن آخر من تصور أن يتخلى عنه هو أول من يتحول إلى حليف ضمنى للبك وخليفته عبد الودود، من الأستاذ دسوقى إلى خاله، بصورة يبدأ معها تماسك العالم القديم فى التضعضع تدريجيا، وتبدأ دعائمه التى كان يظن رسوخها فى التهاوى واحدة إثر الأخرى. لكن يظل ثمة أمل فى الحفاظ على القيم الصحيحة من خلال قصة حب ناعسة وبشير، وهى القصة الموازية والمفارقة فى آن لقصة عامر والجازية، والتى يبدو فيها أن سعار السلع الاستهلاكية الذى وَفَد إلى القرية من التليفزيون الملون إلى الغسالة والثلاجة والسخان والڤيديو، وأخذ يدمر الحياة فيها ويرتفع بالبعض بينما يعصف بالأغلبية، لم يتمكن من الانتصار على هذا الحب الحيى البسيط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الله خيرت

بداية ونهاية

الحديث عن **نجيب محفوظ** مثل الحديث عن المتنبى: محفوف بالمخاطر مرهق أشد الإرهاق. إذا كان المتحدث جاداً بالطبع. فماذا يستطيع الكاتب أن يقول عن كليهما؟ وكيف يمكنه أن يمسك بالقارئ، أو حتى يجعله يواصل القراءة دون أن يصيح وقد أرهقه الضجر: ألم نقرأ هذا الكلام من قبل عشرات المرات؟ وهل يجوز أن تخبرنى اليوم أن المتنبى كان يهجو كافوراً بشعر يوهم ظاهره أنه مدح؟ أو تحدثنى عن طموح هذا الشاعر العظيم وحيرته وقلقه ثم يسعفك الدليل فتكثر من الاستشهاد بشعره؟ وآخر ما قرأته عن المتنبى كتاب ضخم اسمه «الألوان عند المتنبى» وترد فيه بالطبع «حمر الحلى والمطايا والجلابيب» فهل يصح هذا؟

أما **نجيب محفوظ** فالكتابة عنه بالشرط الذى سلف - أى بجدية - أكثر تعقيداً لأن تراثه مايزال ماثلاً أمامنا وعطاؤه لم يتوقف.. ولا بدّ أن ذاكرة القارئ ستستدعى الآن عشرات الدراسات التى كتبت عن هذا الفنان العظيم، بحيث يصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن يأتى الكاتب بجديد.

لذلك أشفقت على الأستاذ سعيد الحنصالى وأنا أمسك كتابه الصغير عن رواية «بداية ونهاية» وقلت لنفسى: ماذا عند هذا الكاتب من جديد يضيفه بعد دراسات **أنور المعداوى وسيد قطب وفاطمة موسى** وغيرهم عن هذه الرواية بالتحديد؟ ولكنى وجدت الكاتب مدركا لحقيقة المأزق الذى يوضع فيه من يكتب عن **نجيب محفوظ**: فقد قرأ ما كتب عن هذه الرواية وما كتب عن هذا الفنان الكبير بشكل عام، فضلاً عن قراءته المتأنية للرواية التى اختار أن يكتب عنها ويحللها، ثم بعد ذلك أدلى دلوه فى هذه البئر العميقة، وآثر أن يبتعد عن الثرثرة والإطناب، وإن كان لم يترك شيئاً لم يمحصه بدقة - حتى صورة الغلاف والعنوان - وجاءت أحكامه مستفيدة من مناهج النقد الحديثة التى لم يعد فى وسع أحد تجاهلها حتى لو كان يتناول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عملاً فنيا بالغ البساطة كتب منذ نصف قرن مثل بداية ونهاية.

ولم يجد الأستاذ الحنصالى ضرورة لتلخيص الرواية؛ فقد افترض أن القارئ يعرفها معرفة تامة وأنه محيط بتفاصيلها ومن ثم بنى أحكامه على هذا الافتراض، وهذا عكس ما فعله الدارسون والنقاد - ومازالوا يفعلونه - فهم جميعاً يجعلون تلخيص العمل الفنى مواكبا لدراسته وتحليله واستخلاص دلالاته، ولا نستثنى من ذلك أحداً حتى انور المعداوى رحمه الله الذى كان نقده سابقاً لعصره وكان يثير كثيراً من الجدل.

وينبه الكاتب فى البداية إلى أنه لم يقرأ هذه الرواية قراءة عفوية أو لتزجية الفراغ.

وهكذا يلزم الكاتب نفسه ما لا يلزم، إدراكا منه لصعوبة المهمة التى يتصدى لها كما قلنا، فهو لا يجرى وراء الأهداف السهلة مثل اكتشاف ان الرواية تعكس واقعاً كان سائداً فى الأربعينيات، أو أنها ترصد التغيرات الاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية، أو تدين أو تبرر سلوك أبطالها.. وهذه بالطبع كانت مقاصد نجيب محفوظ وقد ادركها النقاد وأشادوا بنجاحه فى تحقيقها.

إن الأستاذ الحنصالى لا شأن له بكل هذا؛ فهو يعطى النص كما يقول حق التكلم، أى أنه يذكرنا بمعارك الدكتور رشاد رشدى مع النقاد الاجتماعيين والأخلاقيين.. ولكن فى الستينيات كانت المسائل اكثر بساطة، أما هنا فالأمر شديد التعقيد، ولنأخذ مثالا واحداً على الاستقصاء الذى أرهق به الأستاذ الحنصالى نفسه وقارئه بالطبع وهو الحب وليس الموت - فى بداية ونهاية.

يتتبع الكاتب «موضوعة» - مفرد موضوعات - الحب فى بداية ونهاية، فيفرق بين الحب الذى يرتكز على معايير اخلاقية واجتماعية ويأخذ منحى الرغبة المقموعة أو التضحية، وبين الجنس.. ومن النوع الأول حب الأم لأبنائها، وهو حب حقيقى لا شك فى ذلك، ولكنه يبدو مغلفاً بالقسوة، بسبب الظروف الصعبة التى تمر بها الأسرة؛ فالأم تتخذ قرارها بالانتقال إلى بيت أسوأ من البيت القديم، وتحرم الأولاد من المصروف، ولا يسفر هذا الحب عن وجهه بوضوح إلا فى حالات استثنائية كنجاح الأبناء. والحب عند حسين مقموع كذلك، لأن تحمله لمسئولية الأسرة لا يترك له مجالا للتفكير فى رغباته الخاصة، إنه يحب بهية ابنة الجيران ولكنه لا يكشف عن حبه حين يجد أخاه يرغب فى خطبتها، واتساقا مع طبيعته وتعوده على التضحية وإيمانه بالقيم، يبدى رغبته فى الزواج من الفتاة بعد أن رفضها أخوه وإن كان الكاتب يقول «إن منطقية النص لا تجعلنا نتوقع أن حسيناً يرغب فى إنقاذ الموقف بخطبة الفتاة لنفسه».

ونعود لنشير إلى الجهد الكبير الذى بذله الكاتب، فرغم أن الكتاب لا يتجاوز ثمانين صفحة إلا أن الأستاذ الحنصالى لم يترك أى نقطة بدت له مهمة إلا حللها وربطها بالعمل الفنى وكشف إيحاءاتها، وإن أسرف فى ذلك أحياناً كما فعل بالنسبة لصورة الغلاف مثلا؛ فهو يتحدث عن هذه الصورة كما لو كانت عملاً فنياً متفرداً أبدع لتلك الرواية بالتحديد، ويناقش اتفاقها واختلافها مع أحداث الرواية، وقد دهشت كثيراً وأنا أقرأ هذا الكلام، خاصة وأن الكاتب لم يصل بعد مناقشة هذا الموضوع إلى نتيجة، ونحن نعرف أن الروايات - روايات نجيب محفوظ وغيره - تدفع إلى رسام يتفق معه الناشر عادة على أن يجملَ الغلاف بصورة فتاة جذابة، وكل الروايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالطبع لا تخلو من الفتيات ـ والكتاب في النهاية سلعة. أما مؤلف الرواية فلا دخل له بهذا العمل ولا تطاع له رغبة حتى لو طلب ذلك.. وأمامي الآن كتاب «المرايا» وأتامل الصورة كما فعل الأستاذ الحنصالي فأرى فتاة تتشابه ملامحها مع إحدى الممثلات المشهورات، وتغطي المساحيق الثقيلة وجهها وتكشف ملابسها الرقيقة أكثر مما تخفي.

وفي رأيي أن **نجيب محفوظ** لو سئل لقال للناشر والرسام: إذا لم يكن بد من رسم فتاة على غلاف «المرايا» فأنا أريد صورة صفاء الكاتب تلك الفتاة الغامضة الملائكية التي لم أسمع صوتها إلا همساً مرة واحدة، ورأيتها تمدُ عنقها باكية في جنازة سعد زغلول. إنها محور هذا الكتاب.. وشخصيات المرايا ـ خاصة الفتيات ـ تدور حولها.. ومن المناسب هنا أن نورد فقرة قصيرة مما قاله **نجيب محفوظ** عن هذه الفتاة:

«.. ومن عجب أن صورتها ـ رغم العاطفة التي ابتعثتها ـ اختفت تماماً وراء سحب الماضي، بل تعذرت على الوضوح وأنا فريسة لسحرها، لا أعرف لون شعرها ولا تسريحته ولا لون عينيها ولا طول قامتها أو درجة امتلائها، ذاب كل ذلك في سائل سحري، وكنت إذا تذكرته أو خيل إلي ذلك ـ فعن طريق غير مباشر وبإيحاء عفوي كشذا الورد الذي يباغتك من وراء سوروانت ماضٍ غارقاً في أفكارك.. أمنت بأنني أحب لأول مرة وعرفت كيف يغيب الإنسان وهو حاضر ويصحو وهو نائم، كيف يفنى في الوحدة وسط الزحام، ويصادق الألم، وينفذ إلى جذور النباتات وموجات الضوء».

وما دمنا قد استمتعنا بالفقرة السابقة الساحرة من «المرايا» فلا بدُ أن نشير إلى أن الأستاذ الحنصالي سكت تماما عن تميز نجيب محفوظ الخارق في لغة هذه الرواية وفي كل إبداعاته بالطبع، مع أن الكاتب أخبرنا عن سيطرة اللغة وأنها تقول ـ إذا كانت كما رأينا ـ أكثر مما تصور المؤلف.. واللغة عند **نجيب محفوظ** لا تحيل إلى معنى أخلاقي أو وعظي مباشر، فلا أعرف لماذا تجاهل الكاتب وظيفتها. إن المذهل في لغة **نجيب محفوظ** أنها تكشف عن ثقافة تراثية واسعة وتلك الثقافة هي التي تجعل لأسلوبه هذا المذاق الخاص، والملاحظ ـ وإن كان هذا لم يشغل النقاد كثيرا ـ أننا يمكن أن نبرهن على عمق هذه الثقافة التراثية بأدلة لا حصر لها: ففي رواية «القاهرة الجديدة» وقد نشرت قبل بداية ونهاية بخمس سنوات سنجد المتنبي يأتي في الوقت المناسب ليقول على لسان البطل «أنا الغريق فما خوفي من البلل»؟ أو «ما لجرح بميت إيلام» وهي أنصاف أبيات تأتي في موقعها تماماً من الرواية. أما في المرايا فهذا الكاتب العظيم يحفظ الفرزدق وبشاراً وفي «ثرثرة فوق النيل» نجد هذه الأبيات التي تدور في الذاكرة المضطربة لبطل القصة:

وأذكر أيام الحمى ثم أنثني.
على كبدي من خشية أن تقطعا
وليست عشيات الحمى برواجع
عليك، ولكن خلُ عينيك تدمعا

وإذا لم يكن التراث والثقافة العربية الرصينة وراء عبقرية هذا الفنان العظيم فكيف كان سيتأتى له أن ينظم عقود الجمان في «أصداء السيرة الذاتية»؟

ولا شك أن الأستاذ **الحنصالي** كان سيجد كثيراً مما يمكن قوله لو أنه لمس هذا الجانب في إبداع **نجيب محفوظ**.

ولكنه على كل حال أتاح لنا بتحليله الجاد وإخلاصه أن نقع في الشرك ونتحدث عن **نجيب محفوظ**. وهذه مغامرة غير مأمونة كما يرى القارئ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية الجنزير
جماهير كثيرة فى مسرح الدولة

مسرحية الجنزير . فى الأصل زهرة والجنزير . التى عرضت بمسرح السلام تستحق الوقوف عندها كثيرا.

كاتب المسرحية هو **محمد سلماوى** الذى ارتبط اسمه بمسرحيات «سالومى» و «اثنين تحت الأرض» و«فوت علينا بكرة» وهى مسرحيات حققت عند عرضها إقبالا جماهيريا كبيرا فى وقت ندر فيه الإقبال الجماهيرى على مسرح الدولة. وفى أعمال **سلماوى** هناك اكثر من سبب للإقبال الجماهيرى، منها طبعا أسماء الممثلين والمخرجين، لكن ايضا هناك قضايا النص التى هى أقرب، بل فى قلب قضايا الناس، فى حياتهم المعاصرة السياسية والاجتماعية. هذه القضايا المعاشة حين يتوفر لها نص جيد ومخرج ممتاز وممثلون لهم أسماؤهم تصنع عرضا مسرحيا فوق العادة. والعادة فى مسرح القطاع العام منذ سنوات هى محاولة تقليد مسرح القطاع الخاص، سواء فى الميلودراما أو الفارس، وفى الفارس اكثر، والخروج على النص ومصادرته لصالح الممثلين غالبا وغير ذلك مما أحرزه مسرح القطاع الخاص منذ السبعينيات. نصوص **سلماوى** إذن تنتمى للمسرح الجاد والبسيط أيضا. أقصد: بالبساطة هنا مخاطبة المتفرج من أقرب السبل، وتحت ظرف درامى قوى.

النص تتوفر فيه إمكانات الجذب الكبير لأنه عن قضية ساخنة ومؤثرة، أهم قضايا حياتنا الآن، هى قضية الإرهاب. الإمكانات الدرامية إذن مشحونه فى النص سلفا. هنا جماعة من الإرهابيين تدفع بأحد أعضائها إلى أسرة متوسطة ليحتجزها رهينة حتى تفرج السلطات عن زملائه من أعضاء الجماعة.

والأسرة هنا لها دلالتها، فهى مكونة من الأم زهرة، وابنها المدمن وابنتها الحائرة والجد القعيد الذى ينحدر من ثورة ١٩١٩. الأم أرملة كان زوجها مهندسا فى مشروع السد العالى. فهى إذن تنتمى لثورة يوليو. الأسرة إذن تمثل المسيرة التاريخية للشعب المصرى فى القرن العشرين التى انتهت للأسف إلى الإرهاب والإدمان المؤلف هنا يعقد مصالحة بين ثورة يوليو وثورة ١٩١٩. كما

يعقد مصالحة بين الابن المدمن والشاب الإرهابى. الابن المدمن يقول للإرهابى إنه يعرفه ويشعر بانه اخوه. والحقيقة أن الإثنين إفراز الفساد الذى عشش فى حياتنا. المؤلف لايعتبر الإرهاب إفرازًا خارجيًا، بل هو ابن طبيعى للفساد. تبقى الابنة التى تمثل المستقبل. لقد سبق لها أن خطبها احد الشباب لكنها تركته لتفاهته. الإرهاب والإدمان والتفاهة أما الذين يحبون الوطن فيموتون. لذلك فالابنه تنتظر شخصا اخر يكون صاحب مبادئ إيجابية جادة فى الحياة ، ويؤمن؟؟ بها إيمان الإرهابى بمبادئه. اى يكون له نفس قوة إيمانه لكن فيما ينفع الناس.

المسرحية إذن بها اكثر من مستوى فكرى وزمانى. والمستويات الزمانية بالذات كان يمكن للمخرج **جلال الشرقاوى** أن «يلعب» فيها إخراجيا. وانا طبعا لا اقترح. لكن كان يمكن للمكان أن يساهم فى تكثيف معنى ثورة ١٩١٩ وثورة يوليو والعصر الحاضر ولاتكفى اغنية او اكثر من اغانى سيد درويش. على اى حال اختار **جلال الشرقاوى** إخراجًا بسيطًا. لعله يعرف أن جمهورنا لايزال غير مهيأ لاستقبال التجريب، او صار غير مهيأ على ذلك من فرط ما حوصر بمسرحيات ساذجة بعد أن كان قد قطع شوطا كبيرا فى الستينيات فى التدريب على فرجة الأعمال المعقدة. او لعل **الشرقاوى** اراد أن يوصل افكار النص بأسهل السبل. على اى حال لاضرر من البساطة او التبسيط.

تفشل المفاوضات بين الارهابى والبوليس فى اطلاق سراح زملائه لم يعد أمامه غير تنفيذ التعليمات وقتل افراد الأسرة. فى الوقت الذى أمضاه بينهم، اكتشفهم. عائلة بسيطة متحابة. يكتشف معنى الحياة العائلية التى افتقدها كثيرًا فى طفولته وصباه. والعائلة رغم أنها تمثل اجيالا ثلاثة، ورغم ما يبدو من تفكك عليها، تتحد كلها أمام الخطر، وكل من افرادها يريد من الارهابى أن يبدأ بقتله هو. لذلك يكون طبيعيًا أن ينجذب الإرهابى إلى هذه العائلة ويرفض تنفيذ الأوامر. لكن الإرهاب لايعرف غير لغة واحدة لذلك يهاجم الإرهابيون البيت ويقتلون زميلهم فى مشهد غير مسبوق فى المسرح حيث يتطاير الرصاص والبارود.

والعرض هكذا شديد الإحكام، وعلى زمن القصير، يترك فينا انطباعات ممتازة، خاصة وان الأمر يمضى طبيعيا فى جو الأسرة التى ينجذب إليها الإرهابى ويتغير من جراء الوقت القليل الذى أمضاه بينهم والمشاهد الإنسانية رقيقة وعذبة وخاصة الحديث الليلى بين الإرهابى والإبنة والممثلون ادوا دورهم باقتدار، فاللحظات القليلة التى تحدث فيها **عبدالمقعم مدبولى** اضاءت المسرح واثارت عواطف المشاهدين، و**ماجدة الخطيب**، التى بدأت حياتها فى المسرح، مسرح الجيب زمان، تعود قوية وحضورها لم يفقد بريقه، و**خالد النبوى** ممثل من طراز خاص، له حضور فوق العادة لولا أن فى وجهه براءة احتاجت مجهودا لتتغير وتتسق مع انفعالات الإرهاب. ويبقى **وائل نور** كموهبة كوميدية كبيرة، وهذا العرض بمثابة اكتشاف جديد له، ولو حدث وعرض تليفزيونيًا بشكل كامل سينتقل **وائل نور** إلى شريحة الممثلين الكبار اصحاب الجماهير الواسعة. اما **عزة بهاء** فهى ممثلة مقنعة تعرف أن التمثيل من الداخل افضل من التمثيل من الخارج، لكنها بالغت فى نسيان التمثيل احيانًا إلى حد اللامبالاة وهذه منطقة خطرة على علاقة الممثل بالجمهور. لكنها بالتأكيد قيمة مضافة للمسرح..

ابراهيم عبدالمجيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موسم سينمائى بين جمعية النقاد وجمعية الفيلم

من بين كل الجمعيات التى تتابع السينما فى مصر وتمنح الجوائز لأفلامها تحظى جمعية نقاد السينما المصريين - عضو الاتحاد الدولى للنقاد - ومسابقتها السنوية، وجمعية الفيلم ومهرجانها السنوى، باحترام خاص.

ولكن فى حين تقتصر مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين على منح جائزة واحدة كل عام لأحسن فيلم مصرى روائى طويل عرض بمصر، فإن لجنة تحكيم جمعية الفيلم تمنح جوائز لكل الفروع فى الفيلم السينمائى، إلى جانب جائزة (أعضاء) جمعية الفيلم لأحسن فيلم مصرى وأحسن فيلم أجنبى إضافة إلى جوائز التكريم وشهادات التقدير.

وفى يوم ٢٥ فبراير ٩٦ أجرت جمعية نقاد السينما المصريين مسابقتها الرابعة والعشرين لأفلام ١٩٩٥ وأقامت حفلها لتسليم الجوائز فى ٣١ مارس، أما مهرجان جمعية الفيلم السنوى الثانى والعشرين فقد أعلنت جوائزه فى حفل يوم ٢٣ مارس، وراس التحكيم فى الأولى الناقد **سمير فريد** وراس التحكيم فى الثانية الناقد **رؤوف توفيق**.

وقد حوت قائمة أفلام ١٩٩٥ (٣١) فيلمًا. وهو عدد يعبر عن استمرار وتراجع الإنتاج السينمائى المصرى، فى وجه من وجوه الأزمة التى دخلت منعطفًا جديدًا عند انتصاف عقد التسعينيات، مع تجدد الحديث الآن عن بيع أصول قطاع السينما المصرية وإدخاله بصورة من التخبط والفوضى الواضحة فى موجة او هوجة ما يسمى «بالخصخصة».

ونلاحظ أن الأفلام الأربعة الأولى، من بين أفلام موسم ٩٥، فى آخر تصفيات جمعية الفيلم، والتى استأثرت عند إعلان النتائج بأكثر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوسى الدور الرئيسى فى «سارق الفرح»

محمود عبد العزيز فى «البحر بيضحك ليه»

جوائزها، هى ذاتها الأفلام الأربعة التى اقتصر عليها اهتمام أعضاء جمعية نقاد السينما المصريين ومناقشتهم، وهى أفلام: «البحر بيضحك ليه» إخراج **محمد كامل القليوبى** - و «سارق الفرح» إخراج **داود عبد السيد** - و «قليل من الحب كثير من العنف» إخراج **رافت الميهى** - و «طيور الظلام» إخراج **شريف عرفة**.

لكن فى حين منحت لجنة التحكيم فى جمعية النقاد جائزتها الوحيدة لفيلم «البحر بيضحك ليه» باعتباره أحسن فيلم مصرى بعد منافسة أساسية له فى المناقشة مع «سارق الفرح»، ومنحت جائزة أحسن فيلم أجنبى لفيلم «ملك الغابة» مع منافسة له عند الترشيح مع فيلم «القلب الشجاع» و «فورست جامب»، فإن لجنة التحكيم فى جمعية الفيلم قد منحت جائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج لفيلم «طيور الظلام». وفى ذات الوقت منحت فيلم «البحر بيضحك ليه» جائزة «**سامى السلامونى**» للابتكار والتجديد» لسيناريو الفيلم الذى كتبه مخرجه، وجائزة أحسن ممثل **لمحمود عبد العزيز**. ومنحت فيلم «قليل من الحب كثير من العنف» جائزة أحسن ممثلة **لليلى علوى** وأحسن ممثل دور ثان **لهشام عبد الحميد**. ومنحت فيلم «سارق الفرح» جائزة أحسن ممثلة دور ثان **لعبلة كامل** وأحسن تصوير **لطارق التلمسانى** وأحسن ديكور **لانسى أبو سيف** إلى جانب شهادات تقدير وجوائز أخرى كثيرة. وفى ظننا أن الجمعية هنا تسرف إلى حد، فى عدد ما تمنح من الجوائز. ومن المؤكد أن الإسراف فى عدد الجوائز إضعاف من قيمتها.

لكن الجمعية فى تقديرنا كانت موفقة كل التوفيق فى منح جائزتى التكريم، فقد منحت جائزة الريادة فى التمثيل للفنانة **أمينة رزق** صاحبة ما يقرب من مائة فيلم، إلى جانب الدور الكبير المتميز فى كل وسائط التعبير الأربعة، وجائزة الريادة فى السيناريو للكاتب **عبد الحى أديب** صاحب «باب الحديد» و «امرأة على الطريق» وهما أول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعماله (عرضا عام ١٩٥٨) ويظلان من افضل أعماله وأجملها، وكذا صاحب «صراع الأبطال» و «أم العروسة» والمسلسل التليفزيونى «فيه حاجة غلط» الذى لقى نجاحًا لا يقل عن نجاح ما كتب للسينما..

أما جمعية نقاد السينما المصريين فقد جاءت نتيجة لجنة التحكيم فى مسابقتها بإعطاء (ثمانية) من الأعضاء أصواتهم لفيلم «البحر بيضحك ليه..» فى حين حصل الفيلم الذى نافسه على الجائزة وهو «سارق الفرح» على (خمسة) أصوات.

وقد رأى الأعضاء أن فيلم **رافت الميهى** «قليل من الحب كثير من العنف» جدير بالمناقشة والانتباه، وانه من أهم أفلام الموسم السينمائى وإن لم يحصل على جائزة، وجاء فى المرتبة الرابعة فى تقدير النقاد فيلم «طيور الظلام» للمخرج **شريف عرفة** والكاتب **وحيد حامد** والنجمين **عادل إمام ويسرا**. ولكن عند التصويت توزعت الأصوات فقط على الفيلمين «البحر..» و «.. الفرح» مع امتناع صوت واحد.

وقد رأى الاتجاه العام للنقاد أن الأفلام الأربعة المذكورة إيجابياتها أكثر من المؤاخذات النقدية عليها. وإن جاءت تقديرات ترتيبها على النحو الذى ذكرنا. وبالطبع فإن الذين منحوا أصواتهم «لسارق الفرح» اختلفوا فى جانب من ذلك الترتيب.

أما الذين أعطوا الأفضلية «للبحر بيضحك» فقد أثر بعضهم أن يضيف ملاحظة لصالحه. هى سبب ثان لاستحقاق الجائزة إلى جانب سبب الترتيب. وتتمثل فى: أن فيلم **داود عبد السيد** ليس أحسن أفلامه، فقد قدم سابقًا أعمالا أكثر نضجا، وكذلك الحال تمامًا بالنسبة **لرافت الميهى** فى فيلمه؛ وغيره. إن أفلام هؤلاء المخرجين فى عام ١٩٩٥ ليست خطوة إلى الأمام بالنسبة لأى منهم. هذا فى حين أن فيلم **القليوبى** الثانى هو خطوة مؤكدة إلى الأنضج بالنسبة له بعد فيلمه الأول «ثلاثة على الطريق» ١٩٩٢. وتلك نقطة لابد من أن تراعى.

(وقد رصد بالفعل هذا الرأى بيان المسابقة الذى أصدرته الجمعية محتويًا النتائج وأهم الآراء والملاحظات حول الموسم والحصاد).

وجدير بالذكر أن مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين، هى أول مسابقة نظمتها جمعية سينمائية فى مصر، وهى الوحيدة بين الجمعيات السينمائية التى تتمتع جوائزها بالصفة الدولية بحكم تمثيلها لمصر فى الاتحاد الدولى، كما انها مسابقة تنفرد ببعض التقاليد، مثل مناقشة جميع أفلام السنة (فى اجتماع مفتوح لكل أعضاء الجمعية، ومن يشاء من السينمائيين وهواة السينما والجمهور)، حسب قرار الاتحاد الدولى عام ١٩٦٩. لكن التصويت يكون مقتصرا فقط على أعضاء لجنة التحكيم الذين هم أعضاء فى الجمعية.

محمد بدر الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

البنية الحوارية وجدل الفن والواقع فى عالم مجنون

تتناول مسرحية **مارتن شيرمان** الجديدة (**بيت المجانين فى جوا**) التى يعرضها الآن مسرح «ليريك» أو المسرح الشعرى فى هامر سميث، مجموعة من القضايا الحيوية الهامة التى يتعلق بعضها بما يتهدد عالمنا من أخطار التلوث، والحرب النووية، وتدخل الإنسان عن جهل فى آليات عملية التوازن البيئى الدقيقة والمعقدة دون معرفة كافية بعواقب هذا التدخل الوخيمة، بينما يتعلق بعضها الآخر بتفاصيل العلاقة الثرية بين الفن والواقع، وبين الوهم والحقيقة وبين الأشكال والصيغ الفنية المختلفة التى لاتؤثر فحسب على طريقة التصوير الفنى لموضوع ما، وإنما تؤدى كذلك إلى تصوير الرؤية والمضمون ذاتهما. ولهذا فإن رؤى هذه المسرحية الجديدة وقضاياها تتجسد فى بنيتها الدرامية ذاتها بقدر تبديها فى محتوى تلك البنية والقضايا التى تريد أن تطرحها من خلالهما، وقبل الدخول فى خرائط هذه المسرحية المعقدة علينا التعرف أولا على إنجازات كاتبها نفسه الذى ولد فى فيلاديلفيا وتلقى تعليمه فى جامعة بوسطن وإن انتهى به المطاف إلى الإقامة الآن فى لندن بعد أن عرضت له فرقة «آفاق كتاب المسرح» بنيويورك مسرحياته الأربع الأولى (**عابر**) و(**تمثيليات عادية**) و(**شقوق**) و(**ريو جراندى**) وبعد أن أصبح كاتب هذه الفرقة المقيم فى عامى ٧٦ و ١٩٧٧. وفى عام ١٩٧٩ قدمت فرقة المسرح الأنجليزى بـ«الرويال كورت» مسرحيته (**معوج**) وهى العمل الذى وضع اسمه بقوة على خارطة المسرح الإنجليزى. ليس فقط لنجاحها الجماهيرى والنقدى الكبير بلندن حيث اضطلع ببطولتها **إيان ماكيلين** الذى يعد واحدا من أفضل ممثلى المسرح المعاصرين، أو لنجاحها فى نيويورك حيث قام ببطولتها الممثل الشهير **ريتشارد جير**، ولكن أيضا لأنها حصلت على جائزة نقابة المسرحيين وتمثيلها بعد ذلك فى

أكثر من ثلاثين بلدا. وقد تبعتها بعد فترة قصيرة مسرحيته (**المسيح**) التى عرضت على مسرح هامستيد بلندن عام ١٩٨٢ ثم انتقلت إلى مسرح الأولدويتش فى الوسْت إند حى المسرحيات الناجحة، وعرضت كذلك فى نادى مانهاتن بنيويورك، وفى عام ١٩٨٥ ظهرت مسرحيته التالية (**عندما وقعت**) على مسرح إيڤون أرنو فى جيلفورد قبل انتقالها إلى مسرح كينجزهيد فى لندن.

ويبدو أن **مارتن شيرمان** من كتاب المسرح المولعين بتقديم أعمالهم أولا على نطاق تجريبى ضيق قبل طرحها فى سوق المسرح الإنجليزى الواسعة. لأن هذا هو ماحدث كذلك مع مسرحيته التى نتناولها هنا إذ بدأ عرضها أولا على مسرح الليريك فى هامرسيث قبل انتقالها حاليا إلى مسرح أبو للو فى الوسْت إند. وهذا الولع يكشف لنا عن جانب من جوانب هذا العمل المسرحى الجديد الهامة، ألا وهو وعى الكاتب بالطبيعة التجريبية للعرض المسرحى. وبأنه ينطوى على عملية خلاقة تتطور وتتفاعل جزئياتها حتى تصل ذروة نضجها ببلورة استراتيجياتها الدرامية ورؤاها الفكرية معا. والواقع أن البنية الدرامية هى جزء أساسى من رؤية (**بيت المجانين فى جوا**) ومن موضوعها معا. ذلك لأن تلك البنية تبدو للوهلة الأولى وكأنها بنية ابسيودية اى اجتزائية، لأن كل قسم من قسمى المسرحية يبدو وكأنه مسرحية قائمة بذاتها. لكن ما أن نتأمل العمل حتى نكتشف أن هذه البنية الاجتزائية تخفى وراءها بنية جدلية أو حوارية تتسم بقدر كبير من التشابك والثراء، مما يمنح العمل درجة من الخصوبة ويرهف قدرته على التعامل مع الواقع الذى يصدر عنه ومع الجمهور الذى يتوجه إليه فى الوقت نفسه. فالجدل بين قسمى المسرحية هو الذى يضفى على كل منهما مجموعة متراكبة من الدلالات، وهو الذى تتخلق عنه مجموعة المؤشرات المولدة للمعانى والرؤى الأساسية فيها. وتتكون به أهم شفراتها الدرامية.

ويبدأ القسم الأول من المسرحية وهو بعنوان (**مائدة الملك**) بتقديم سائحين أمريكيين يقضيان عطلة صيف عام ١٩٦٦ بجزيرة كورفو اليونانية. سيدة فى خريف العمر اعتادت المجىء إلى هذه الجزيرة كل عام، ولذلك فإنها تعرف المكان جيدا وقد حجزت غرفتها بل ومائدتها المفضلة فيه وهى المائدة التى تطل على أفضل مشهد. وشاب مشوش هارب من نفسه ومن مشاكل الحياة التى خلفها وراءه يعانى من عجزه عن التواصل مع الآخرين ومن حيرته فى فهم مايدور من حوله بل ومايدور فى داخله على السواء. وعندما تحاول المرأة الحديث إليه فإنه لايصدق أن ثمة من يريدالحوار معه. لكنها تدعوه إلى أن يشاركها الشراب وتحاول أن تمد جسور التواصل الإنسانى بينهما. وتثمر هذه المحاولة فى الحال. إذ يتفتح الشاب المعزول المثقل بمشاعر الاضطراب والقلق وفقدان الثقة على العالم بشكل تدريجى. لكن تطور الأحداث المتلاحق سرعان مايكشف أن هذا التفتح ينطوى على بذرة الانغلاق الخبيثة التى توشك أن تكون بذرة شر دفين. إذ يجىء صاحب الفندق ويخبر السيدة أن الملك السابق سيمر بفندقهم فى الغد وسيتناول غداءه فيه. ويطلب منها أن تتخلى عن مائدتها ليقدمها للملك لأن هذه المائدة كما نعرف هى أفضل موائد فندقه قاطبة. لكن طبيعة السيدة الأمريكية وتمسكها بحقوقها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإصرارها على أنها قد حجزت هذه المائدة منذ عدة شهور، وأن الملك لا قيمة له على كل حال يخلق مشكلة تشير من ناحية إلى عجزها عن فهم أهمية هذا الحدث بالنسبة لليونانى صاحب الفندق الذى لايزال الملك يمثل شيئا ما بالنسبة له، بالرغم من أنه ليس فى السلطة. وتومئ من ناحية أخرى إلى ماتنطوى عليه الشخصية الأمريكية من ضحالة لا تتجلى فى سلوك السيدة وحدها وتمسكها بساسف حقوقها، بل تتبدى كذلك وبصورة أكبر فى سلوك زميلها الأمريكى الآخر الذى أحسنت إليه ومدت جسور التواصل الإنسانى معه، وتدلنا من ناحية أخرى على أن إثارة العراك وإشعال نيران الحرب بين الإرادات الإنسانية لدى أول فرصة من الأمور الثاوية فى الطبيعة الإنسانية.

فبعد أن أخرجت هذا الأمريكى المنطوى من قوقعته، وأكسبته نوعا من الثقة فى الذات يقع دون أن يدرى فى الفخ الذى نصبه صاحب الفندق له أو بالأحرى لها. إذ يستدرجه النادل، بناء على تعليمات من صاحب الفندق فيما يبدو، إلى إقامة علاقة جنسية معه. ويطلب منه فى نهاية الليلة أو على وجه الدقة فى منتصفها وبعد أن تصل هذه العلاقة إلى أوجها أن يقدم له ساعته كهدية أو كتعبير عن تقديره لما فعله له وما أن ينتهى هذا الحدث حتى تتبدى فى الصباح ذروة هذا القسم عندما يقدم صاحب الفندق للسيدة على مائدة الإفطار صندوق مجوهراتها ويخرج منه حليها ثم عقدا يدّعى أنه فقد من إحدى النزيلات وأبلغت عنه الشرطة فى اليوم السابق، ثم ساعة الأمريكى الذى يطالبه بالتعرف عليها. ويتعرف الأمريكى على ساعته بالفعل ولكنه لايستطيع أن يصرح بأنه أعطاها للنادل فى الليلة الماضية لقاء تلك المتعة الفاضحة. وهنا تجد السيدة نفسها وحيدة فى قبضة صاحب الفندق. كفراشة هشة فى بيت عنكبوت. ولايتقدم لمساعدتها أحد. حتى مواطنها الأمريكى الذى مدت له يد العون يتخلى عنها، بل يشارك دون وعى فى إحكام خيوط العنكبوت حولها. فلا تجد مناصا من أن تتخلى لا عن المائدة وحدها، وإنما عن الفندق كله، وعن الرحلة برمتها، وتنسحب وحيدة مقهورة. وتكشف المسرحية عن مفارقة هذا القسم المرة عندما تخبرنا بأن الملك عدل فى نهاية الأمر عن المرور بهذا الفندق لأن المطر دفعه إلى التراجع عن القيام بتلك السفرة أصلا وهذه المفارقة هى التى تكسب كل مادار نوعا من الحدة التى تجعلنا فى مواجهة نوع من الشر الإنسانى الخالص الذى ينحو فيه الفن إلى تعرية الذات الإنسانية والكشف عما فيها من مكر وجبن وخديعة. فهذه المفارقة هى التى جعلت هزيمتها هزيمة لأى محاولة للتمسك بالحق، أو للمبادرة بالتواصل مع الآخرين.

وإذا كانت أحداث القسم الأول من المسرحية تدور فى الماضى فإن أحداث قسمها الثانى المعنون (**إنها تمطر طوال الوقت**) تدور فى المستقبل، إذ تقع فى عام ١٩٩٠ فى مصيف يونانى آخر فى منطقة سانتورينى البركانية. وخلال هذه المدة الزمنية نعرف أن قصة الأحداث التى دارت فى القسم الأول قد كتبت وتحولت إلى كتاب ناجح، وأن كاتبها المسمى **دانيل حسينى** وهو من أصل لبنانى يعانى الآن وقد تقدم به العمر من حالة من فقدان الذاكرة أو تدهور الملكة العقلية. لكن الأهم من ذلك أن أسرته المكونة من زوجة وابن فى مقتبل الشباب تعانى بسبب ذلك من تدهور وضعها الاقتصادى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولذلك فإنها تأمل خيرا من وراء هذا المخرج الأمريكى الشاب الذى يريد أن يحول قصة كتاب **دانيل** الناجح إلى فيلم سينمائى استعراضى يدر عليه وعلى الأسرة معا المال الوفير. وحينما يصل هذا المخرج من أثينا نجد معه فتاة جميلة التقى بها هناك مايلبث أن يطاردها الابن ويقع فى غرامها ويقرر السفر معها. لكن المخرج عندما يحاول أن يقدم لنا أو بالأحرى لدانيل الذى لايستطيع المتابعة أو التركيز، ولزوجته الحريصة بأى طريقة على إرضاء المخرج حتى تتم الصفقة وتنفذ بها وضع الأسرة المادى، ولسكرتير دانيل وراعيه الذى نعرف أنه الوحيد الذى يحرص على قيمة الرجل وعمله الأدبى، ندرك حقيقتين أساسيتين: أولاهما أن قصة كتاب دانيل الرائج هذا هى نفسها قصة ماجرى فى القسم الأول من المسرحية، وقد تحولت الأحداث إلى عمل قصصى ناجح، وثانيهما أن تصور المخرج السينمائى لتلك القصة ينحرف بها كلية عن جوهرها ويقدم عالما جديدا وغريبا عن عالمها يتسم بطبيعة هوليودية تافهة، ويحولها إلى نوع من قصص الخلاص الروحى الذى يبحث عنه شباب المجتمع الأمريكى فى عالم موبوء بشتى صور التلوث الروحى والبيئى. عالم تتردد فيه أصداء التطرف المسيحى الدينى الذى يستشرى فى الواقع الأمريكى منذ أواخر السبعينيات، والذى تحولت فيه موجات الإذاعة المرئية والمسموعة معا إلى ساحة للتنافس بين الوعاظ الراغبين فى الإطاحة بشتى أشكال التفكير العقلى، وإحكام الحزام الدينى حول أكبر عدد من الولايات، وطرح التصور الغيبى بديلا عن كل اجتهادات العلم فى عالم يتحول فيه الخلاص الدينى والروحى إلى سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب، وتستفيد من براعة فنون التسويق الحديثة. وتكرس أحدث فنون الإعلام لخدمته لعل الخلاص الروحى ينسينا التلوث.

بل إن المسرحية تقدم لنا هذا التلوث البيئى وقد بلغ ذروته من خلال استحواذ هذا الموضوع الخطير على الأم كلية ومعاناتها من أن كل المناطق المتاحة للحركة فيها هى مناطق ملوثة بشتى نتائج عبث الإنسان بالبيئة، ومن هنا فإنها وإن كانت تتقبل بشىء من التسليم مصيرها، فإنها عاجزة عن قبول نفس المصير بالنسبة لولدها الذى لم يتمتع بعد بالحياة أو بشبابه. ولكن الابن الذى لايهتم بذلك يندفع موردا نفسه موارد التهلكة البيئية والروحية بل والسياسية كذلك. لأن الفتاة اليونانية التى أغوته ماتلبث أن تعطيه صندوقا تزعم أنه صندوق مجوهراتها عربونا على ثقتها به وتأكيدا لأنها ستلتقى به فى أثينا. ونعرف فيما بعد أن هذا الصندوق لم يكن سوى قنبلة فجرت بها الطائرة التى أقلته إلى أثينا. وأنها صحبت المخرج فى قارب مالبث أن أودى بحياته هو الآخر وهربت. وبالطبع يسخر الكاتب من إلصاق التهمة بسرعة بالعرب الذين يحترفون الإرهاب ويعدون كبش فداء جاهز لكل عمل لاتفسير له. فليس أسهل من الزعم أن الفتاة كانت تعمل لمصلحة الفلسطينيين. لكننا نعلم أن هذا التفسير المتسرع الذى طلعت به الصحف لما جرى لا علاقة له بما حدث بالفعل، وأن الخواء والتلوث الروحى والبيئى معا قد تغلغلا فى قلب مايمكن تسميته بالحضارة الأمريكية القائمة على العنف والمولعة بأمركة كل شىء أو بالأحرى تشويهه.

لكن المسرحية تنطوى على مجموعة من الدلالات النابعة من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجدل بين قسميها من ناحية، وبين هذين القسمين والعنوان الذى نعرف من أحداث المسرحية انه يشير إلى مايدور فى إحدى المدن الهندية حيث يوضع السائح الذى يفقد جواز سفره فى بيت للمجانين فى جوا حتى يعرف من هو أو حتى يدرك حقيقة هويته. وكأنى بالمسرحية تريد أن تقول انه لايمكن حقا الكشف عن الهوية الإنسانية فى هذا العالم المجنون إلا فى مصحة للأمراض العقلية. أو أن سيطرة الجنون على هذا العالم قد جعلت من المستحيل على الإنسان فيه أن يدرك حقيقة نفسه أو يعرف مراميها. ذلك لأن الجدل بين قسمى المسرحى يكشف لنا عن أن هذا هو مايتحقق بصورة أو أخرى فى الحوار بين الفن والواقع. ليس فقط فى الحوار بين أحداث القسم الأول وبين القصة التى استقاها دانيل حسينى منها، ولكن أيضًا بين الاثنين معا وبين التصور التفصيلى الذى عرضه لنا المخرج الأمريكى عن فيلمه الاستعراضى. فإذا كانت الأحداث والمواقف التى تجسدت أمامنا فى القسم الأول تنطوى على مجموعة من الدلالات حول العلاقات البشرية، وحول مسئولية الإنسان فى مواجهة الشر ومايترتب على تخليه عن الإضطلاع بتلك المسئولية من إضرار بنفسه وبالآخرين، فإن العملين الفنيين الذين حاولا تصوير هذه الأحداث قدما لنا شيئا مغايرا للواقع. لكننا فى الحقيقة لانتعامل مع الواقع على الإطلاق، وإنما مع مستويات متعددة للتناول الفنى له. لأن ماشاهدناه فى القسم الأول من المسرحية وماستوحى منه دانيل قصته، أو مايريد أن يقدمه المخرج الأمريكى لمشاهديه استنادا على تلك القصة، ليس إلا عملا فنيا كذلك. ومن هنا فإن أحد موضوعات المسرحية الأساسية هو مدى تعدد مستويات التناول الفنى للواقع ومدى تباين منطلقات هذا التناول ومراميه.

إذ تكشف لنا المسرحية عن أن هناك مجموعة من التأويلات المتباينة بل والمتناقضة للواقع الواحد، وأن لكل حدث أكثر من تفسير وأكثر من دلالة. وهو أمر يوشك أن يتحول فيها إلى جوهر البنية الدرامية ذاتها. لأن البنية المسرحية بطبيعتها الحوارية التى تبدو للوهلة الأولى وكأنها اجتزائية تهدف إلى التأكيد على أهمية العنصر الحوارى فى الكشف عن تلك الدلالات أو التأويلات المتعددة. فبدون هذا الجدل بين ما جرى فى القسم الأول ومايكشف عنه القسم الثانى من تفسيرات مختلفة له ماكان باستطاعة المشاهد أن يخرج من المسرحية بهذا التصور الثرى حول تعقيد الفعل الإنسانى وتعدد معانيه. وبدون هذا الجدل ما كان بالإمكان أن نكتشف أن ثمة مجموعة من الرؤى خلف هذا الطرح المكثف للأحداث السريعة التى انتهت بها المسرحية والتى أشارت إلى مدى تغلغل التلوث الروحى والفكرى والقيمى فى قلب عملية التلوث البيئى نفسها. لكن البنية الجدلية بقدر ماتقدم لنا من ثراء وخصوبة تكشف لنا كذلك عن بعض الخلل الذى ينتاب عملية التركيب المسرحى فى العمل، والذى يتجلى فى إيهان الصلة بين القسمين، وعدم إدارة الحوار بينهما على أكثر من مستوى غير مستوى الفن والواقع الذى ركز عليه التناول. هذا فضلا عن أن المسرحية أخفقت فى أن تجعل نهايتها نوعا من الكشف عن كل ماجرى عندما نحت بها إلى الإثارة الساخرة والتى لاتتلاءم مع البنية الحوارية أو حتى مع العوالم والرؤى التى يطرحها العمل ككل.

ARCHIVE

عبد الرازق عكاشة

عمر النجدى ضيف صالون باريس الدولى

فى الدورة الثالثة والعشرين لصالون منتدى الفن الباريسى، وفى حضور ألف مشاهد تقريبًا تم تكريم الفنان **عمر النجدى** الذى عُرضت له مجموعة من اعماله الهامة والقى دكتور **مونييه** كلمة قال فيها: «**عمر النجدى** ضيف شرف الصالون النحات والرسام المصرى الذى ولد فى عام ١٩٣١ وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة لينتقل إلى روسيا فى فترة الستينيات ثم فينيسيا فى إيطاليا ليتعرف على مدارس جديدة دون أن تؤثر فى فنه وفى شخصيته التى وضحت ملامحها فى الستينيات. هذا الفنان الذى كتبت عنه الصحافة العالمية عام ١٩٦١ تقدم له الشكر لمحافظته على أصول تاريخه الذى يؤكد أنه فى رحلة عصرية للبحث عن الرمز والحضارة عند جدوده المصريين وقد عرضت اعماله عام ٦١ جنبًا إلى جنب مع كل من **بيكاسو ودالى وشريكيكو** والانطباعيين. وأكد على خصوصيته كانطباعى يتوهج بفرح الحياة وريشة قوية تلعب بالغناء اللونى، إن أوراق الذهب فى عمله تشعّ نورًا بجانب اللون الأحمر، وهو يبنى باللون جسورًا شفافة بين عالم الألوان، وعينه دائمًا فى رحلة للبحث عن مستويين: المستوى الأول هو المستوى النظرى والمستوى الثانى هو مستوى البحث والتنقيب فى عالم السحر ونسيم الشعر مثل حكايات الشرق كألف ليلة وليلة».

أما سفيرة الدول الأوربية المشتركة والتى هى واحدة من أكبر مقتنيى اللوحات من فنانى العالم العربى فقد قالت:

«إن **عمر النجدى** واحد من جيل يرجع تاريخه إلى زمن **بيكاسو ودالى**. ولوحاته الكبرى تعتبر علامة على طريق التعبيرية العالمية التى خرجت من وراء جدران التعبيريين والانطباعيين المصريين. وعلاقة **النجدى** باللون علاقة شاعر وموسيقى يحافظ على بناء المقامات».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جانب آخر من حفل الأفتتاح مع الفنانة الهام بامحرز

وكانت أول عربية سعودية تفوز بجائزة النحت فى صالون باريس هى **إلهام بامحرز**.

ومن نظرة تأمل لأعمال **إلهام** نجد أنها تعيش حالة من البحث المتواصل بين الحجر الطبيعى وبين فكر ومحاولة إثبات الهوية لدى فنانة قادمة من جذور مختلفة بين حضارات العالم العربى، فهى تملك جذور حضارة حضرموت وجذورحضارة مصر القديمة وتعيش فى السعودية ودرست فى لبنان والرياض ومصر مما يؤكد حالة البحث والتنقل فهى فى حالة بحث عن رجل غير موجود، عن حنان

من أعمال عمر النجدى «موازيك»

مفقود،هذه الحالة من الممكن التعرف عليها من ضربات الفنانة على جسد التمثال الحجرى ومن لغة الحوار بين الفنان وهذه القطعة من الحجر الصامتة. وإذا وضعنا فى الاعتبار الشكل الهرمى للتمثال من حيث القاعدة وقمة المثلث فى أعلى نقطة من التمثال لتمثل علاقة بين الفضاء وقمة الهرم فسنضع فى الاعتبار أيضًا البناء الأفريقى فى منتصف التمثال رغم أن التمثال خالٍ من أى فتحات أو ثغرات هوائية على غرار **«هنرى مور»**.

وتنفرد الفنانة بخلق قاعدة جديدة للتمثال، وهى قاعدة من الجانب وليس كما تعودنا أسفل التمثال. كما أن التضاريس وحالة الشموخ للرجل التى تبحث عنه تتقابل مع حالة المسلة الفرعونية

من أعمال عمر النجدى «تصوير»

التى تتضح بها التضاريس، والكتابة التى تعتبر سرًا من أسرار الفراعنة.

وقد حصل الفنان **أحمد جاد** على جائزة النحت من عمدة باريس «جائزة أولى» عن تمثاله الذى سبق وأن فاز بجائزة بينالى الهند عام ٩٣.

وأعمال **أحمد جاد** تمثل شخصية تحمل نفس التواضع والبسمة البسيطة على وجه الفنان الذى يقدم معرضًا مشتركًا منذ أيام ترك أثرًا رائعًا فى باريس.

وأحمد جاد نحات مزاجى، وأعماله تعكس حالة مزاجية مثل التعبيريين الألمان، والتمثال الفائز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صغير لم يتجاوز العشرين ٢٠سم وهو لامرأة تحاول الخروج من ملابسها الخارجية لتتمسك بحالة التمرد فى دقة تكوين وبساطة ورشاقة ينافس بها تمثال فينوس الشهير كبير الحجم.

أما الفنانة **سمر إلهامى** من سوريا فقد حصلت على جائزة التصوير عن عالم خاص بها يضم الحلم والبحث عن لون حيث يشكل اللون الأسود جزءًا أساسيًا من صوره، والعمل الفائز يذكر المشاهد بأعمال «**كلميت**» الذى ذهب للبحث عن الفرح وسط ألوان داكنة **وسمر** إلهامى لا تملُّ من البحث عن هذا الفرح المفرط ولكن فى إحكام شديد وسيطرة فائقة على مساحة اللوحة والسطح.

وقد حصل **سعد الجرجاوى** من مصر على جائزة التصوير من عمدة باريس وهو واحد من الجيل الثالث فى حركة الفن المصرى المعاصر حيث ولد فى عام ١٩٣٠ ودرس مع كل من **حامد ندا وعبد الهادى الجزار** ويتميز هذا الفنان بالجراة والشجاعة اللونية والإحساس فى تناول موضوع إنسانى بشكل درامى ومسرحى، واللوحة اسمها تكريم لرودان النحات الفرنسى.

أما **حسن كريم** فقد فاز بجائزة الحفر المقدمة من الممثلة الفرنسية «**ايلن دويك**» وهى جائزة شرقية تمنح للأعمال الجميلة والأصيلة وقد أخذ الفنان مقطعًا من القاهرة القديمة ليثبت أن العالمية تنطلق من المحلية كما قال نجيب محفوظ.

وجوه من الفن المصرى المعاصر

بدأت الحركة التشكيلية الحديثة فى مصر بدايات قوية كان واضحًا تأثير الغرب على هذه البداية خاصةً فرنسا، وكانت البداية فى النحت مع **محمود مختار** وفى التصوير مع **محمود سعيد ويوسف كامل ثم محمد ناجى ومحمد حسن وراغب عياد** لكن الحركة الفنية المصرية بدأت تبحث عن ملامح خاصة بها وحاولت التخلص من تأثير التيارات الغربية التى بات تأثيرها واضحًا حتى الجيل الثانى مع جماعة التأثيريين...

والفنان **حامد عبد الله** أستاذنا العظيم الموجود فى المعرض كان أحد رواد الجيل الثانى الذى حاول فى طريق. **وراغب عياد** فى طريق. حتى السرياليين فى هذا الجيل **رمسيس يونان، كامل التلمسانى، سمير رافع، انجى افلاطون، فؤاد كامل**. وكان هدف هؤلاء هو البحث عن هاوية مصرية خالصة للعمل رغم أن الحركة السريالية فى مصر كانت مرتبطة بحركة السريالية العالمية من خلال الشاعر **جورج حنين** إلا أنهم حاولوا رصد حركة مصرية خاصة اتضحت عند **عبد الهادى الجزار** الذى رصد الحياة الفلكولورية الشعبية ورقصات الزار.

كان أستاذنا **حامد عبد الله** فى طريق آخر لاستخلاص ملامح شخصية مصرية بحتة متأثرًا برحلاته إلى النوبة من أجل رصد فلكولور شعبى فطرى مضاد للسريالية واسس مدرسته ١٩٤٦ وترك أثره على عدد كبير من رواد الجيل الثالث ثم رحل إلى أوروبا متنقلا بين الدنمارك وباريس ولحق **حامد ندا** بالجيل الثانى ليدعم موقف **الجزار وحامد عبد الله** فى البحث عن هوية مصرية.. لكن ندا هو الآخر تعامل مع الهوية المصرية بمنظور سريالى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجاء **عمر النجدى** ليلحق بالجيل الثالث فى نهايته ويتعرف على طريق **حامد عبد الله** وقد دعّم موقف **النجدى** موهبته الفطرية النابعة من صفاء ذهنى عميق **والنجدى** هو الفنان الثانى الموجود فى المعرض بلوحاته الضاربة فى عمق الريف المصرى الممزوج بالفرعونية والتصوّف اللونى الذى نتج عن علاقة الفنان المزاجية خاصة انه كان موسيقيا فأحيانًا يوظف المزاج الموسيقى فى اللون وفى تركيبة الخط المحيط بالشكل، وهو أول الفنانين الذين حاولوا البحث فى الكتلة والفراغ وتحويل ذلك إلى الحقل أو المختبر التقنى فى فن التصوير والنحت.

فى الجيل الثالث، برز **نجم كمال خليفة** المنبع المهم فى مجال فن البورتريه المصرى سواء فى فن التصوير أو النحت وكان له تأثير على زملاء الجيل الثالث معه أو الجيل الرابع الذى لحق به.

ويمثل **جورج البهجورى** جزئية هامة من تاريخ البورتريه المصرى فإذا سحرك **عز الدين حموده** بأكاديميته كأحد من ضربوا ضروب البورتيريه الأكاديمى وإذا سحرك **كمال خليفة** بكمية الشجن فى لوحاته فإن **جورج** يسحرك بلونه الكنائسى المملوء بإضافات يوم الأحد.

محمد سليمه يمثل مدرسة مهمة فى حركة الفن المصرى. هذه المدرسة الفن الصحفى الذى ظهرت ملامحه على يد **حسين بيكار** ثم **عبد السلام عيد** وأصداء هذه المدرسة وضحت أكثر فى مؤسسة روزاليوسف الصحفية مع **حسن فؤاد** ثم مؤسسة الأهرام التى تزدحم بفنانى الرسم الصحفى ومن أبرزهم **محمد سليمه**.

وكانت رسوم **محمد سليمه** فى بداية شبابه ترافق أدب **طه حسين** و**عبد الرحمن الشرقاوى**.

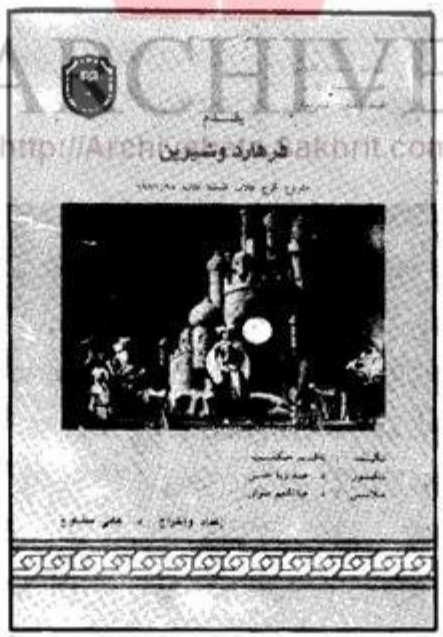
عادل السيوى يمثل نبض الحركة التشكيلية الآن مع **محمد عبلة** وقد علم نفسه بنفسه لمدة ١٢ سنة متواصلة فى إيطاليا ومن قبل فى مرسم فنان من أهم فنانى مصر هو **حسن سليمان** ولا تجد أحيانًا كلمات تعبر بها عن لوحات **عادل السيوى** أهم من كلمات «**روبرتو بورديجا**» الفيلسوف الإيطالى الذى شارك فى قيادة حركة ٦٨ فى ميلانو ويقول فى إحدى الفقرات من دراسته حول «**السيوى**» **القاهرة لا تختصر** ليست مشاهد من حلم ولا مقاطع خرافية إنما نظرة من أعلى إلى مدينة تتراجع جدرانها وينحصر كيانها المعمارى أمام هذا الصخب للبشر الذى تعكسه لوحات القاهرة عند **عادل السيوى**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

فرهارد وشيرين
التجربة المسرحية الأكاديمية

فى زيارتى الأخيرة «لسلطنة عُمان»، شاهدت نشاطات تنوعت اتجاهاتها؛ سواء على مستوى المشروع العلمى أو الثقافى أو الإعلامى.كانت هذه النشاطات بدورها ثمرة للزيارات والدعوات التى نظمتها المراكز المشرفة على تلك الأنشطة «بمسقط» للقاء الكتاب والأدباء والمسرحيين. فمن تونس: زار الكاتب المسرحى عز الدين المدنى مدينة «مسقط» ليقيم حواراً مع المسرحيين العُمانيين حول قضايا المسرح والتراث العربى والهوية العربية. ومن مصر: أقام الكاتب السينمائى والمسرحى وحيد حامد ورشة دراما تورجيه لعدة أيام



بذات العاصمة. والتقى الكاتب والمخرج سمير عبد العظيم بالفنانين العُمانيين، وحاورهم حول موضوعات شتى تمس قضايا السينما والتليفزيون.

ويتزامن مع هذا نشاط آخر لقسم الفنون المسرحية فى كلية الآداب، بجامعة السلطان قابوس، حيث يقوم القسم - بعد فترة إعداد وتدريب طلابه طوال العام الدراسى ٩٥ - ١٩٩٦ لتخريج الدفعة الثانية منهم. المشروع - هذه المرة - هو العرض المسرحى «**فرهارد وشيرين**» للشاعر المسرحى/التركى **ناظم حكمت**، وترجمة د. محمد اكمل الدين خان وإعداد وإخراج الدكتور هانى مطاوع، رئيس قسم الفنون المسرحية بالوكالة.

ويعد هذا العرض المسرحى - فى رأيى - علامة مضيئة ليس فقط فى تاريخ خريجى القسم بشعبه الثلاث: تمثيل وإخراج - نقد ودراما - ديكور، بل واحـــدًا من أهم العـــروض المسرحية بالمسرح العُمانى المعاصر، وسينحصر حديثنا عنه.

يتميز هذا العرض المسرحى باستخدامه الواعى لمفردات مسرحية تقوم على التفسير الفكرى الخالص، والقدرات التربوية التعليمية الأكاديمية لطلابه، شاهدنا فيه شبابًا عُمانيين قادرين على صنع مسرح تتكامل أطره، وتتماسك رؤيته الفنية الخالصة الفذة. مما يؤكد أهمية تواجد قسم للفنون كهذا بسلطنة عُمان، يحاول أن يعلّم طلابه الأسلوب العلمى فى التفكير، والوعىَ فى التعامل مع فنون المسرح وأدواته. ولعل فى وجوده كجزء لا يتجزأ من أقسام كلية الآداب داخل هذه الجامعة التى تعد واحدة من أهم جامعات الخليج والوطن العربى - ضمانًا للإطار العلمى/ الأكاديمى لحماية المعرفة المسرحية النظرية، وتعميق التجربة والخبرة التطبيقية معًا.

فالعرض المسرحى الذى قدمه طلاب السنة النهائية بقسم الفنون المسرحية «لفرهارد وشيرين» هو - فى رأى من يشاهده - ثمرة للتعاون الوثيق بين طلاب شعبه الثلاث.. «حيث يضطلع طلاب شعبة التمثيل والإخراج بالأدوار الرئيسية فى المسرحية - كما يؤكد الدكتور المخرج - بينما يقوم طلاب شعبة الديكور بتنفيذ مناظرها المختلفة. وفى الوقت نفسه يتابع طلبة شعبة النقد والدراما العمل بالدراسة والتقييم؛ حيث تعمل هذه المجموعة كلها تحت إشراف أساتذة القسم..» وبهذا يتخذ هؤلاء الطلاب/ الخريجون من التجربة زادًا لطريقهم الفنى فى المستقبل. مما يؤكد أن هذا القسم سيضع الحركة المسرحية العُمانية برمتها فى إطار علمى سليم؛ يضمن لها التواصل العالمى، والاستمرار الفنى. وهذا لا ينتقص من مختلف المجهودات والمحاولات المبذولة السابقة بدءًا من «مسرح الشباب» العُمانى ومجهوداته الساعية لتقديم لقاءات وعروض مسرحية وورش تعلّم وتثقف تعد الفنان الهاوى تحت إشراف المخرج/ المؤلف العُمانى: عبد الكريم جواد، وكذلك مسارح النوادى الاجتماعية والشبابية الأخرى. غير أن قسم الفنون المسرحية يتوّج هذه المحاولات الجادة، بالدراسة العلمية الأكاديمية؛ ويضع للمسرح وفنونه معيارًا وموقعًا علميين بارزين.

العرض المسرحى «فرهارد وشيرين» إذن هو تتويج لمشروع التخرج من قسم الفنون المسرحية بشعبه الثلاث قلما نشاهد مثيلا له فى معاهد مسرحية ومؤسسات مماثلة. لقد استطاع هؤلاء الشباب وعلى رأسهم: فاطمة الشكيلى ومحمد الحبسى وعبدالله الزدجالى وهلال الحبسى وسعيد الكثيرى ومعه تسعة عشر شابًا، أن يقدموا عرضا مسرحيا يشاركون فى صنعه. والشىء النادر الذى خلفّه هذا العرض المسرحى الكبير: أن طلاب قسم الديكور تحت إشراف أستاذهم الدكتور/ عبد ربه حسن مشاركة حقيقية فى تصميم وتصنيع وتنفيذ وتركيب وتغيير ديكورات المسرحية: كما شاركوا أستاذهم د.عبد المنعم علوانى فى الإعداد لصنع الأزياء المسرحية. وكان النقاد من شباب العُمانيين الخريجين يشاهدون البروفات المسرحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعروض المسرحية للقيام بتحليلاتهم النقدية لهذا النص المسرحي. لقد قام هؤلاء الشباب معًا بفعل التجربة الجماعية التى يفرضها المسرح ويطالب بها. وتعد هذه المشاركة هى الأساس الأول من أسس تكوين التجربة المسرحية وإبداعها.

لقد شعرت بالبهجة والسعادة البالغين عندما قدم هؤلاء الشباب الموهوبون عرضا مسرحيا متكاملاً يتسم بثقافته الواسعة، ويتعلم داخله الطالب (الممارس) للعملية المسرحية، وجمهور النظارة المتلقى، كيف يتلقى مسرحا جادا يمنحه الفكر والتجربة والمتعة فى آن واحد.

النص المسرحى

التعامل الدرامى/ الفكرى/ الفنى لنص الشاعر التركى، جاء عند إعداده على يدى د. مطاوع عبر مستويين: الأخذ من الواقع لدخول فى عالم ميتافيزيقى، ليصب الأخير بدوره فى الواقع من جديد؛ ثم تعود الدورة لمسارها الأول؛ وكأنها دورة شمسية فلكية، يتكرر وجودها بتكرار مقدمتها ومسارها ونهايتها. وكأن (الغريب) محمد الحبسى - ذلك الآتى من عالم ميتافيزيقى بعيد، يجىء ليصب جام غضبه وحكمته، مطالبا البشر - وعلى رأسهم الملكة «مهمنه» لتغيير هذا الواقع. كأنه جاء من كوكب آخر؛ لينقذ المملكة من الفساد الذى استشرى، ساعيًا ومعينًا ومدينا مشيرا إلى مملكة الأميرة «مهمنه» (فاطمة الشكيلى) بهدف التغيير، وتلقين درس التضحية بالذات بهدف إسعاد الآخرين.

من هنا تقتحم القوى الميتافيزيقية قوى الواقع، وتتلاحم معًا لتشكل أقدار شخصيات تتغير مصائرها، وتتشكل أبعادها لتنطق آخر، فيحيلها شخوصًا تقوم بالفعل الدرامى، استلهامًا لما تمليه هذه الإرادة الخارجية: إرادة الغريب/ الزائر. نحن هنا بإزاء إشكالية درامية جديدة لا تعتمد فى أطروحتها على واقع أحادى المفهوم ولا على خيوط قدر ميتافيزيقى خالص، بل على امتزاج النفس الإنسانية بروحها، ورغبتها فى الخلاص، وتعطشها للمعرفة، وجوعها إلى التضحية بالذات من أجل الغير. فاستبدال الجمال بالقبح، ما هو إلا إقحام الملكة فى رؤية ترى الحقيقة عارية دون مواربة أو خجل أو تجميل. والقيمة الجوهرية لهذا العمل - فى ظنى - أن شخوصه المسرحية لا تحركها خيوط خفية، فتمسى شخوصًا عرائسية، بقدر ما يحركها «ميكانيزم» الية العلاقات الإنسانية، ووضعية الإنسان داخل اختبارات مستمرة، ساعية للإفصاح عن مكنوناته وعما يعتمل بداخله.

يمثل الديكور والملابس العنصرين الماديين للعرض المسرحى. ويستحيل هذا الديكور المركب ذو الوظائف المتعددة والذى ينفتح تارة عن قهوة المعلم «بهرام»، وتارة أخرى تتغير القهوة لتغدو قصرًا، فتتشكل «جوسقًا»، غابة تزدهر بالاخضرار حيث تتفجر الجبال الصماء ينابيع ماء، آتية بالحياة للأرض المتعطشة بالإخصاب والأمل.

والفكرة الدرامية التشكيلية التى صممها الفنان الدكتور عبد ربه حسن مع تلامذته العُمانيين فى شعبة الديكور وقاموا بتنفيذها تحت إشرافه، هى أن يمثل هذا الديكور المركب على المستوى المرئى طابعًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«طوبوغرافيًا» يحدد للعمل المسرحي: مواقعه ـ أماكنه ـ حدوده الواقعية من جانب، وطابعًا دراميًا بليغًا في تعبيره الرمزي من الجانب الآخر.

الموسيقى في هذا العمل المسرحي بمثابة بطل من أبطاله الجوهريين، لا تقل في أهميتها عن مفردات العرض الأخرى. والقيمة الحقيقية هي في استلهام المخرج/ الأستاذ ـ وهو المؤلف الثاني للتجربة المسرحية بعد **ناظم حكمت** ـ للموسيقى العالمية المجهولة في معظمها عن أسماع المتلقي، وقد أعدها الدكتور هاني مطاوع بنفسه، ليعيد ترتيبها، ويضعها في تناسق وتضاد معينين، حتى تستكمل خطّها الدرامي ويتلاءم مع الخط الدرامي العام، وكأنه قد صاغها من جديد، بمناخها الشرقي، وإيقاعاتها المتنوعة، القريبة من آذان متلقيها فتصبح معزوفة موسيقية ألفت خصيصًا لهذا العمل المسرحي، قطعة «موزايكو» شرقية المنبت، ثرية بمدلولاتها ومضامينها الفنية الدرامية.

لقد استطاع هؤلاء الشباب العُمانيين من طلبة وطالبات قسم التمثيل والإخراج أن يقدموا درسًا رائعًا في فنون التمثيل، وأداء فنيا محسوسًا متنوعًا، يمثلون به الدفعة الثانية لخريجي قسم الفنون المسرحية بكلية الآداب العُمانية وهم: فاطمة الشكيلي في دور الأميرة مهمنه، ومحمد الحبسي في دور الغريب، وعبد الله الزدجالي في دور فرهارد، وهلال الحبسي في دور الوزير، وسعيد الكثيري في دور بهزاد، إنهم الممثلون الرئيسيون في هذا العرض المسرحي الجاد، ومعهم فضيلة الخيني، في دور شقيقتها شيرين «مساعدة»، وتسعة عشر فتى وفتاة يمثلون السنوات الأولى من قسم التمثيل والإخراج. تميز هؤلاء الشباب بخصائص فنية متعددة قلما نشاهدها: الطزاجة في التعبير، الحيوية في الأداء فوق الخشبة، الرقة في الحركة على المستوى التشكيلي الجمالي المحسوب، الحفاظ على إيقاع العمل المسرحي، وتزايده رويدًا رويدًا ليصل إلى ذروته في اللوحة الجماعية الأخيرة. وكان على رأس هؤلاء المبدعين: فاطمة الشكيلي في دورها الأميرة مهمنه، لتؤكد موهبتها الأصيلة بعد اشتراكها في المشروع الأول لتخريج دفعة ٩٤/ ١٩٩٥ في العام الماضي مع طلبة وطالبات شعب قسم المسرح في العرض المسرحي «مركب بلا صياد»، وكذلك في هذا العام داخل العرض المسرحي «**فرهارد وشيرين**». إنها طاقة إبداعية هائلة تتفجر موهبة وإبداعًا. فهي مكسب كبير للمسرح في سلطنة عُمان. إن هذه الفنانة الشابة تملك من القدرات الخلاقة، الوعي بأداء الكلمة، وتجسيد الشخصية المسرحية، ودقة الحركة المرسومة، ما سيجعلها من أفضل الفنانات المسرحيات المبدعات في الوطن العربي.

لقد استطاع الفنان الأكاديمي هاني مطاوع أن يشكل من هذا العرض المسرحي معزوفة فنية رائعة: تلتحم فيها الألوان بالموسيقى وداخل سينوغرافية مسرحية تخلق من الخشبة المحايدة، حالة مسرحية باهرة، تجعلنا نحيا أسطورة دراما الزمن، ونعيش عبقرية المكان المتغير، الذي يتخلّق أمام أعيننا واقعا ملموسًا، يتدفق بالعذوبة والرقة والسحر: سحر الفن الذي لا ينتهي. وبهذا نجح الفنان الدكتور في تقديم تجربة مسرحية واعية مع طلبته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العُمانيين - فناني المستقبل - باعتباره واحدًا من أهم المخرجين المسرحيين العرب، وأستاذًا أكاديميًا تخرج على يديه في معهد المسرح بأكاديمية الفنون الكثير من الفنانين المصريين الذين يتحملون مسئولية الحركة الفنية المسرحية اليوم بمصر، ورائدًا من رواد المسرح المصرى الحديث، ومسئولاً يتحمل مسئولية إدارة القسم المسرحى وقيادته والإشراف عليه مع نخبة من الأساتذة بكلية الآداب جامعة السلطان قابوس.إننا نشعر نحن المسرحيين - بالفخر والإعزاز عندما تنجب مصر النابهين والنابغين، ليضطلعوا بمسئولية الريادة في العمل الثقافي والفني في الوطن العربي، ومثلما فعل الجد الفنان الأشهر والرائد زكي طليمات في إنشاء المعاهد الفنية، وانتشار الحركة المسرحية في أنحاء متفرقة من دول الخليج، يأتي حفيده الفنان الأكاديمي الواعي هاني مطاوع، لينشىء.

قسما مسرحيا متميزا أراده الأكاديميون العُمانيون منبرا علميا، يزرع الأسس العلمية الأكاديمية، لخلق حركة مسرحية عُمانية واعدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علي فهمي

الثقافة والتنمية البشرية

دعت وزارة الثقافة التونسية بالاشتراك مع الجمعية العربية لعلم الاجتماع (ومقرها تونس)، لعقد الندوة العلمية الأولى حول «الثقافة والتنمية البشرية» في «سبيطلة» من أعمال ولاية «القصرين» بتونس في الفترة مابين 19، 21 ابريل 1996. وقد شارك في أعمال هذه الندوة الهامة - باوراق علمية - نحو عشر من الأساتذة والباحثين بتونس ومصر. وانتظمت الندوة على مدى ثلاثة أيام لمناقشة الموضوع على ثلاثة محاور. يدور المحور الأول حول ثقافة التنمية، أما المحور الثاني فقد خصص بدراسة التنمية المحلية (التنمية الجهوية)، أما المحور الثالث والأخير فقد دار حول العمل والتنمية. وفيما يتعلق بالمحور الأول وهو عن «ثقافة التنمية» كما المحنا، قدم الطاهر لبيب «تونس» المداخلة الأولى تحت عنوان: «الثقافة والتنمية: اية علاقة؟»، حيث أشار الباحث إلى ظروف نشأة الثقافة الليبرالية في الغرب بابعادها المختلفة سواء الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية. فالتنمية وفقاً لهذا النظر الليبرالي هي فلسفة ثقافية، بعكس ظهور الليبرالية في دول العالم الثالث ومن بينها الأقطار العربية، حيث تم التركيز على البُعد الاقتصادي فقط أي الليبرالية الاقتصادية دون تبن تام للبعدين السياسي والثقافي. وعلى هذا تكون الليبرالية أحادية الجانب، ومن ثم يُعزى فشلها أو بالأقل عدم انتظامها بنجاح كبير. كما المحت الدراسة إلى دور النخبة فيما يمكن أن يسمى بالثقافة الكبرى في المجتمع المعني؛ الأمر الذي يترتب عليه نتائج بالغة الخطورة في حالة تفكك النخب الثقافية، هذا التفكك وارد في المرحلة الراهنة في معظم الأقطار العربية على نحو يهدد كلا من الثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى. هذا بدون تقليل من أهمية الأدوار التي قامت بها النخب في حركات التحرر وبناء الدولة الحديثة وأيضا في المشاريع

الإيمانية الأولى. ومن هنا يدعو الباحث إلى عدم إهمال الإنسانيات بالتركيز على العلوم والفنون المتعلقة بالتقنيات فقط؛ إذ لايمكن إحداث وتطوير ثقافة حقيقية وايضا تنمية حقيقية بدون استناد إلى العلوم الإنسانية والفنون والأدب.

وجاءت الورقة العلمية الثانية حول: «عودة البعد الثقافي عالمياً، والتي قدمها **عبد القادر الزغل** (تونس)، والذى أشار إلى الفروق بين الخطاب التنموى فى بداية نشأة الدولة الوطنية بعد الاستقلال وأنه كان خطابا يتبنى الدفاع عن الثقافة الوطنية، بعكس الخطاب التنموى الراهن الذى لايحفل كثيرا بهذا البعد. ويرجع الباحث هذه الفروق إلى انتهاء الحرب الباردة والجدل القائم حاليا حول مايمكن أن يسمى بالثقافة العالمية، حيث يبدو للباحث أن محاولات عولمة الاقتصاد تؤدى إلى عولمة الثقافة. بيد أن هذه الورقة أثارت بدورها جدلاً كبيراً بين أعضاء الندوة العلمية، حيث كان الاتجاه الغالب بينهم أن عولمة الاقتصاد لاتؤدى بالضرورة إلى عولمة الثقافة، بل يمكن للمخطط التنموى فى الدولة المعنية أن يراعى الأطر العامة للثقافة فى مجتمعه، وضرب بعض أعضاء الندوة المثال الشاهد على قناعاتهم باليابان، التى برغم لجوئها إلى عولمة اقتصادها، فإن الثقافة اليابانية ماتزال قوية ومتفردة، بل إنه يمكن الزعم بأن نجاح الأطر التنموية فى اليابان استند على نحو مكين على الثقافة اليابانية. وقدم المداخلة الثالثة **فتحى ابو العينين** (مصر) تحت عنوان: «ثقافة التنمية». وقد ذهب الباحث إلى أن التنمية والثقافة كلاهما وجهان لعملة واحدة، فالتنمية عملية تغيير مقصودة وواعية أداتها الإنسان وهو هدفها أيضا، غير أن هذا لاينفى أن الفكر التنموى وهو نشاط ذهنى بالضرورة إنما يعبر عن القوى المجتمعية والاقتصادية وتلعب الدور الأقوى فى المجتمع المعنى ومن ثم فهو ظاهرة ثقافية؛ إذ يتعلق الأمر فى هذه الحالة بما تتصوره القوى المسيطرة حول العمليات التنموية، أى بمعنى اخر أيديولوجية الطبقة أو الفئات الاجتماعية الأقوى فى المجتمع. فإذا كانت التصورات التنموية هى خيارات للمفاضلة بينها وتبنى تصور واحد منها، فمن الضرورى أن يعبر التصور التنموى عن مصالح القوى الأكبر تأثيرا فى المجتمع.

ثم نأتى إلى المحور الثانى الذى يركز على بعض التجارب التنموية المحلية، حيث قدم المداخلة الأولى **محمد عياد** (تونس) تحت عنوان: «التنمية الجهوية فى تونس»، وركزت الورقة على أبرز ملامح المخطط التاسع (الحالى)، كما المحت إلى سمات المخططات السابقة بدءاً من العشرية الأولى عقب الاستقلال التى تمكنت البلاد خلالها من إقامة البنى التحتية وإنشاء مؤسسات صغرى ومتوسطة، أما عشرية السبعينيات فقد شهدت فتح المجال واسعا أمام القطاع الخاص مع التركيز على المناطق الساحلية وتطوير القطاعات الفلاحية، أما عشرية الثمانينيات فقد تمحورت وبخاصة منذ عام ١٩٨٦ على برامج الإصلاح الهيكلى لتطويع الاقتصاد التونسى مع تحكم الدولة فى الاستثمار، ولم تهمل الدولة فى هذه المرحلة التنمية الاجتماعية بل خصصت برامج تنموية ملائمة للمناطق الداخلية وللشرائح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاجتماعية الضعيفة أما العشرية الراهنة فهى تواصل برامج الإصلاح الهيكلى فى الانفتاح الاقتصادى إذ لايمكن للقطاع العام أن يواجه العمليات التنموية بمفرده على ضوء انضمام تونس إلى المنظمة العالمية للتجارة (الجات)، وأيضا اتفاق الشراكة مع الاتحاد الأوربى، وذهبت الدراسة إلى أن الحصيلة بعد العشريات الأربع كانت صلابة الاقتصاد التونسى على الرغم من الهزات التى تحدث من آن لآخر فى الاقتصاد العالمى، كما أكد الباحث أن كافة المؤشرات الاقتصادية والاجتماعية تشير إلى أن المخطط التنموى التونسى قد وازن بمهارة بين البعدين الاقتصادى والاجتماعى للتنمية. وقد أثارت هذه الورقة بعض التساؤلات من جانب عدد من أعضاء الندوة الذين اعتبروا أن ماأورده الباحث إنما هو تعبير عن رؤية الدولة وبخاصة وأن الباحث يشغل منصباً مرموقاً فى الجهاز التخطيطى. غير أن الباحث رد على ذلك بأن كافة المؤشرات الرقمية تؤيد وجهة نظره التى طرحها، وأن هذه المؤشرات متاحة للكافة.

أما المداخلة الثانية فى هذا المحور الثانى فقدمها **محمد نجيب ابو طالب** (تونس) تحت عنوان: «التنمية البشرية فى الأرياف التونسية»، ودارت المداخلة حول تحليل لبيانات التقرير السنوى حول التنمية لعام ١٩٨٥ فى المنطقة الريفية بالوسط الغربى التونسى بخاصة، حيث ركزت الورقة على ميادين التربية والتعليم والتكوين (التأهيل المهنى) والبحث العلمى والتكنولوجيا والعمل والصحة والتنمية الاجتماعية والإعلام والثقافة والشباب كما أشار الباحث إلى الاتفاقية المبرمة عام ١٩٩٢ حول الحوار الاجتماعى بين مختلف القوى السياسية على الساحة التونسية.

وفى المداخلة الثالثة لهذا المحور فقدمها **خميس طعمه الله** (تونس) تحت عنوان «الهجرة - والتنمية»، حيث أشار الباحث إلى أن هجرة القوى العاملة إلى خارج الوطن تهدف عادة إلى التخفيف من حدة البطالة وإلى تحسين ميزان المدفوعات وأيضا إلى تطوير المهارات الفنية للمهاجرين الذين يمكن الإفادة منهم فى المشروعات التنموية الوطنية بعد العودة. وقارن الباحث بين هجرة الأيدى العاملة التونسية إلى أوربا وفرنسا منها بخاصة من ناحية، والهجرة إلى الأقطار العربية النفطية من ناحية أخرى. وفى الجلسة العلمية الثالثة والأخيرة والتى تمحورت حول العمل والتنمية قدم **على فهمى** - (مصر) - مداخلته حول ثقافة التحايل على المعاش فى مصر - من منظور تنموى؛ حيث عرض إلى اليات مثل هذا التحايل من جانب عوام القاهرة بخاصة فى مواجهة الفقر والقهر معاً. وعدد بعض المظاهر التى يلجأ إليها حرافيش (عوام) القاهرة وبخاصة ربات البيوت للتغلب على الصعوبات الاقتصادية التى يواجهنها فى الحياة اليومية. كما عرض فى شىء من التفصيل لآليات ماأسماه بالتكافل الاجتماعى السرى وبالأخص القنوات الممثلة فى الجمعيات الأهلية والطرق الصوفية ونحو ذلك كما عرض للآليات الدفاعية التى يلجأ إليها المستضعفون فى الأرض فى مصر بعامة وفى القاهرة بخاصة فى مواجهة ماقد يتعرضون له من قهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجتماعى او سلطوى، باللجوء إلى الإضراب البطئ عن العمل والإشاعة والنكتة وايضا الهبات العفوية من ان لآخر.

وقدم المداخلة الثانية والأخيرة فى هذا المحور **عبد الجليل البدوى** (تونس) تحت عنوان:

«علاقات العمل فى العملية التنموية»، وركزت المداخلة على تحليل مقارن لعلاقات العمل والتنمية، كما اشارت إلى التحولات العالمية ومدى تاثيرها على هيكلة العلاقات التنموية. وعرض الباحث لأنماط ثلاثة لعلاقات العمل: النمط التايلورى وهو الذى يسود الولايات المتحدة الأمريكية وهو نمط لايلتفت كثيراً إلى العلاقات الإنسانية؛ ثم النمط الالمانى الذى يتبنى نظرة اجتماعية ونوعاً من إشاعة الديمقراطية فى الاقتصاد، واخيرا النمط اليابانى الذى يركز على الدور المؤسس مع ديمقراطية كاملة فى اتخاذ القرار داخل المؤسسة الواحدة. وقدم الباحث عدداً من المؤشرات الإحصائية تدل على ارتفاع الإنتاجية فى اليابان عنها فى المانيا، وفى المانيا عنها فى الولايات المتحدة الأمريكية.

هذا وقد تنادى أعضاء الندوة لعقد ندوة علمية لاحقة ثانية فى العام المقبل تتناول بالتفصيل ابعاداً هامة أخرى حول موضوع «الثقافة والتنمية»، مع تقديم عروض لدراسات حالات قطرية عربية معمقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com